

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ROBES DE PAPIER

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ALICE-ANNE AUGUSTIN

JUIN 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Le mot est un euphémisme pour décrire l'implication et l'aide que j'ai eu l'honneur de recevoir sur les *Robes de Papier*.

À mon directeur, Louis-Claude Paquin qui m'a laissé la liberté de faire pousser mon projet avec ambition, et de lui donner l'orientation que je souhaitais. Qui a eu une présence subtile et une efficacité hors pair. Qui m'a questionnée jusqu'au bout sur la symbolique de chaque détail, et qui m'a laissé la responsabilité d'y répondre.

À Charlotte, qui éclairé les Robes de toutes les façons possibles, avec une dévotion et une énergie à toute épreuve, ainsi qu'un acharnement à résoudre plus de problèmes qu'elle n'aurait dû.

À mes danseuses de papier, Ariane, Claudia, Christine, Gabrielle, Sandrine et Sophie, qui ont insufflé la vie à de simples feuilles mortes, avec grâce, ingéniosité, talent et émotion. Merci pour votre intérêt et votre foi qui ont donné des ailes à une performance unique, qui aura laissé des traces dans les mémoires.

À l'École des médias, au Département de danse, et à l'École supérieure de théâtre qui regorgent de personnes précieuses, investies et généreuses. A Pierre Mongeau, d'avoir généreusement rallongé le financement du projet. A Kate et Marie-Eve, merci d'avoir répondu à mes harcèlements de courriels. A Robert, d'avoir répondu à mes besoins techniques insistants.

À Valérie, de m'avoir accompagnée dans plusieurs dimensions de ma croissance personnelle et de mes questionnements existentiels. À Jean-Bernard et Philippe, d'avoir rattrapé une situation musicale délicate in extremis. À Corentin et Jessica, qui ont ajouté de l'éclat aux visages et aux corps avec leurs mains d'artistes. À Katya, de m'avoir offert son soutien, son expérience de chorégraphe et son réseau. À Muriel de m'avoir supportée et d'avoir relayé l'envoi de la bouteille à la mer.

À Jérôme, pour avoir fabriqué la mémoire de mon œuvre, à Heidi, Dominique, Nans et Juliette de l'avoir capturée.

À tous ceux qui sont partis à la recherche des danseuses de papier. À mon public présent, et à tous ceux qui auraient voulu vivre l'expérience.

À toutes les petites mains qui ont plié, froissé, déchiqueté et partagé au nom des *Robes de Papier*, Merci de m'avoir accompagnée.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>ii</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>iv</b>
<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>viii</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I INTENTIONS, CONTEXTE ET CADRAGE.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Intentions et contexte.....</b>	<b>3</b>
1.1.1 Démarche artistique.....	4
1.1.2 Posture éthique .....	8
1.1.3 Technologies et communication.....	9
1.1.4 Mode et moi .....	12
1.1.5 Performance .....	17
1.1.6 Main et machine .....	17
1.1.7 Eco-Recyclage.....	19
1.1.8 Ma posture.....	20
1.1.9 Processus de création des robes .....	21
<b>1.2 Cadrage conceptuel.....</b>	<b>22</b>
<b>1.3 Cadrage par rapport à un corpus .....</b>	<b>26</b>
1.3.1 Jana Sterbak - Robe prétexte .....	26
1.3.2 Daan Roosengaarde - Transparence .....	27
1.3.3 Ying Gao - Esprit urbain .....	28
1.3.4 Myriam Dion - Dentelles rebelles .....	28
1.3.5 Kelly Murray - Poésie .....	29
1.3.6 Jum Nakao - Structure de défilé.....	29
1.3.7 Richard-Viktor Sainsily Cayol - Fragments de Monde.....	30

1.3.8 Jimmy Nelson - Capture de l'éphémère en séries .....	30
1.3.9 Jim Denevan - Mémoire de l'éphémère .....	32

## **CHAPITRE II LES ROBES DE PAPIER ET LA PERFORMANCE..... 34**

<b>2.1 Considérations esthétiques.....</b>	<b>34</b>
2.1.1 Papiers .....	34
2.2.2 Origami.....	35
<b>2.2 Description de la performance.....</b>	<b>36</b>
2.2.1 Méthodologie .....	37
2.2.2 Lieu.....	38
2.2.3 Eclairage scénique.....	38
2.2.4 Son.....	39
2.2.5 Durée .....	39
2.2.6 Danseuses - Performeuses .....	40
<b>2.3 Scénarisation .....</b>	<b>41</b>
2.3.1 Temps 0 - Entrée en matière. ....	41
2.3.2 Tableau 1 - Symbolisation de la présence du flux informationnel qui colle à la peau comme un vêtement.....	41
2.3.3 Tableau 2 - Symbolisation de la progression des flux informationnels aujourd'hui. .....	42
2.3.4 Tableau 3 - Symbolisation du problème de pollution informationnelle.....	42
2.3.5 Tableau 4 - Symbolisation du retour aux origines, (la peau), de la renaissance, début d'un nouveau cycle .....	43

## **CHAPITRE III RÉCIT DE PRATIQUE..... 45**

<b>3.1 État d'esprit lors de la création des robes .....</b>	<b>46</b>
<b>3.2 Processus de fabrication des robes .....</b>	<b>50</b>
3.2.1 Ballet .....	50
3.2.2 Gatsby.....	51
3.2.3 Lotus.....	52
3.2.4 Plume.....	53
3.2.5 Dentelle .....	54

3.2.6 Jimmy Nelson.....	55
<b>3.3 Scénario.....</b>	<b>57</b>
<b>3.4 Passage de l'idée à la réalisation.....</b>	<b>61</b>
3.4.1 Charlotte .....	61
3.4.2 Les danseuses .....	61
3.4.3 Les répétitions .....	62
3.5 Adaptation des robes aux danseuses .....	65
3.5.1 Mesures .....	65
3.5.2 Esprit .....	68
<b>3.6 Passage de ma pratique plastique antérieure à l'organisation d'un évènement d'ampleur supérieure .....</b>	<b>71</b>
<b>3.7 Anecdote .....</b>	<b>72</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>74</b>
<b>ANNEXE A PHOTOGRAPHIE DE <i>BALLET</i>.....</b>	<b>77</b>
<b>ANNEXE B PHOTOGRAPHIE DE <i>GATSBY</i>.....</b>	<b>78</b>
<b>ANNEXE C PHOTOGRAPHIE DE <i>LOTUS</i> .....</b>	<b>79</b>
<b>ANNEXE D PHOTOGRAPHIE DE <i>PLUME</i> .....</b>	<b>80</b>
<b>ANNEXE E PHOTOGRAPHIE DE <i>DENTELLE</i> .....</b>	<b>81</b>
<b>ANNEXE G <i>PLUME</i>, 2013, EXPERIMENTATION MINIATURE.....</b>	<b>83</b>
<b>ANNEXE H <i>LOTUS</i>, 2013, EXPERIMENTATION MINIATURE.....</b>	<b>84</b>
<b>ANNEXE I AFFICHE DE L'ÉVÈNEMENT.....</b>	<b>85</b>
<b>ANNEXE J CAPTATION VIDEO.....</b>	<b>86</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>87</b>

## RÉSUMÉ

*Robes de Papier* est une performance à diffusion unique qui questionne la surcharge informationnelle et son impact sur la société. Elle propose d'envisager une utilisation alternative des médias expérimentaux, en générant une expérience collective réelle plutôt que virtuelle. Une estrade rectangulaire est éclairée par des ambiances lumineuses, le public est installé tout autour de la rampe, pour un défilé déconstruit de robes fabriquées entièrement à partir de papier journal, portées par des danseuses qui les animent. Le public est invité à vivre une expérience qui ne peut être reproduite. Les six danseuses interprètent quatre tableaux qui illustrent une sensation d'ensevelissement progressif sous le poids de l'information qui crée une déconnexion des humains des uns avec les autres. Elles avancent les unes après les autres dans un flot de textures insolites, tantôt des plumes, des lotus en origami, tantôt des dentelles ou des formes géométriques, explorant la capacité plastique et mobile du matériau. Elles évoluent sur l'estrade en passant de la spontanéité à la standardisation générée par la pression du conformisme. La seule issue possible quand l'inconfort devient trop prononcé est le retour aux bases en passant par une renaissance à la fois poétique et déchirante. Les danseuses, actrices et victimes de pollution informationnelle retrouvent alors un état de corps originel fluide. Cette œuvre propose une réflexion sur la qualité communicationnelle, sur l'altération de celle-ci par la multiplication exponentielle des sources et des médias informationnels et sur un moyen créatif d'en détourner le flot, dans un but fédérateur de liens par l'expérience.

Mots-clés : Performance, éphémère, pollution informationnelle, processus créatif, multidisciplinaire, robes de papier journal

## INTRODUCTION

Durant les deux dernières années j'ai eu pour ambition de créer des robes de papier. Pourtant les éléments n'étaient pas encore bien liés, c'est un processus qui s'est soldé par un déclic, après que les morceaux disparates du puzzle se soient assemblés pour former l'idée de la performance. Ce n'est qu'au cours des six mois qui ont précédé l'évènement que les éléments se sont mis en place pour donner naissance à la structure définitive des *Robes de Papier*. Ce qui devait être au départ un défilé s'est dirigé vers une expérience multidisciplinaire, alliant à la fois danse, théâtre, arts et communication, tous ces domaines faisant partie de ma construction personnelle ou de mes affinités. L'unicité de l'œuvre vient de son statut éphémère, sur plusieurs points, de par la nature fragile du matériau en lui-même, et par sa diffusion unique soldée par une destruction matérielle. Le but de l'œuvre était d'être vécue, comme fragment de vie, et d'être touchante pour susciter le questionnement a posteriori sur l'utilisation des canaux informationnels, la surcharge d'informations et l'impact de cette surcharge sur les liens communicationnels et des relations interpersonnelles. Cette œuvre est un détournement du trafic des mots.

Ce travail présente les grands axes qui fondent la recherche création de la performance *Robes de papier*. Il est composé de trois chapitres.

Le chapitre I décrit mes intentions et le contexte dans lequel s'inscrit la performance, avec son cadre théorique et esthétique. On y retrouvera le scénario de la performance qui est construit selon quatre grandes sections.

La première section est une rétrospection du développement du flux informationnel qui colle à la peau comme un vêtement. La deuxième section symbolise l'effet standardisant de la multiplication des flux informationnels. La troisième section décrit le problème de pollution informationnelle de nos jours. La quatrième propose une piste d'évolution qui passe par un renouveau épuré.

Le chapitre II explique les concepts sur lesquels sont basés les *Robes de papier* comme mon rapport à l'artisanat et aux technologies et à l'éco-recyclage, ma relation à la performance et mon positionnement par rapport à l'évènement. Il présente aussi les caractéristiques techniques de la performance, notamment l'espace, la durée, la musique, les danseuses. On y retrouve la scénarisation qui détaille tableau par tableau les gestes et mouvements principaux et les ambiances recherchées qui ont guidé l'élaboration de la chorégraphie.

Le chapitre III constitue le récit de pratique qui détaille mon expérience en tant que directrice artistique de la création de l'œuvre, de la conception des robes à la mise en place de l'évènement final. J'y présente les personnes qui constituent les différents acteurs de l'œuvre, leur rôle dans le projet, et mon lien avec elles. On y retrouve aussi une description du processus créatif interne et externe qui a donné à la fois un corps et un esprit au la création.

## CHAPITRE I

### INTENTIONS, CONTEXTE ET CADRAGE

Le chapitre I présente l'ensemble des concepts autour desquels le projet concret s'est articulé. On y retrouve ma démarche artistique, ma posture éthique et la pertinence sociale de mon travail, ma réflexion sur les technologies et leur incidence, mon positionnement par rapport à la mode, au travail manuel versus mécanique, l'aspect écologique et recyclable qui me tient à cœur. *Robes de Papier* n'est pas seulement un défilé de journal, mais il y a tout une partie réflexion autour de la présence informationnelle qui prend de nos jours une place prépondérante dans tous les aspects de nos vies, et qui modifie peu à peu le contenu et la qualité de nos relations. Intentions contextes et cadrage présente les auteurs par rapport auxquels je me positionne, les artistes qui m'ont inspirée, et ma réflexion sur l'homme post-moderne et son rapport à lui-même et aux autres, modifié par la pollution informationnelle.

« Regardez les gens courir affairés, dans les rues. Ils ne regardent pas à droite ni à gauche, l'air préoccupé, les yeux fixés à terre, comme des chiens. Ils foncent tout droit, mais toujours sans regarder devant eux, car ils font le trajet connu à l'avance, machinalement. Dans toutes les grandes villes du monde c'est pareil. L'homme moderne, universel, c'est l'homme pressé, il n'a pas le temps, il est prisonnier de la nécessité, il ne comprend pas non plus que, dans le fond, c'est l'utile qui peut être un poids inutile, accablant. Si l'on ne comprend pas l'utilité de l'inutile, l'inutilité de l'utile, on ne comprend pas l'art ; et un pays où on ne comprend pas l'art est un pays d'esclaves ou de robots, un pays de gens malheureux, de gens qui ne rient pas ni ne sourient, un pays sans esprit ; où il n'y a pas l'humour, où il n'y a pas le rire, il y a la colère et la haine. » (Eugène Ionesco)

#### 1.1 Intentions et contexte

J'ai voulu réaliser une chorégraphie avec des robes de papier même si la fragilité et le manque d'articulation lié à la condition du papier journal s'y prête peu. Je voulais que

le spectateur puisse avoir le temps de regarder les robes, et s'arrêter au détail. Il n'était donc pas question d'une marche au pas de charge tout au long de la performance, rapidité qui correspond aux défilés de mode classiques. Le nombre de robes que je comptais réaliser était inférieur ou égal à 5, je ne voulais pas faire pas une collection, mais une petite série. Ce nombre ne permettait donc pas, si la présentation devait durer au moins un quart d'heure, d'aller vite. Au final, six robes auront été créées, et la performance aura duré une vingtaine de minutes.

Même si les mots ont l'air pompeux à mes yeux, je me pose en tant que directrice artistique de la création de l'évènement *Robes de papier*. A posteriori, je peux confirmer que c'est réellement le rôle que j'ai assumé. Je détaillerai davantage dans la section du récit de pratique.

J'ai voulu emprunter le style du défilé classique et en détourner le fond, en faire une adaptation selon mon besoin pour transmettre le double message, le paradoxe selon lequel on vit à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du monde. J'ai une attitude ambiguë qui consiste à percevoir tout (attitudes de consommation et critique du système capitaliste), d'un point de vue observateur, en même temps que d'un point de vue d'acteur. Je crois que l'on ne peut s'exclure du monde si l'on veut le percevoir avec justesse.

#### 1.1.1 Démarche artistique

Je crois que dans l'absolu, je voulais que mon travail intrigue les gens, qu'il suscite en eux l'émotion peu importe laquelle. J'aurais une préférence pour l'émerveillement. En tout cas le faire renaitre. Ensuite, provoquer le questionnement, le doute, afin de contrer le réflexe d'absorber toutes les informations telles quelles. J'ai voulu réaliser ces deux intentions par l'intermédiaire d'une expérience commune qu'a pu vivre un groupe de personnes et qui a eu un impact sur les liens entre ces personnes.



Mon projet découle de l'observation qu'aujourd'hui, et ce justement à cause de ce surplus d'informations jaillissant de toute part, les gens sont de plus en plus déconnectés les uns des autres, par le geste de « se connecter » au réseau. Il m'apparaît comme un grand paradoxe que se connecter aux réseaux implique la déconnexion au monde réel, et que la connexion au monde réel soit si difficile à ramener.

Il devient de plus en plus difficile d'éteindre un téléphone, étant donné que son format est tellement pratique et qu'il s'incrute si facilement dans la main, à tout moment de la journée. Il me semble que l'électronique en général est devenue le manager de nos vies. Difficile de dormir sans avoir à notre chevet ce cher téléphone qui nous dit quand nous lever, qui nous donne la température, les nouvelles du jour, l'heure du passage du bus, qui nous accompagne en playlists préenregistrées à partir de nos habitudes de consommation détectées à partir des informations sur nos données personnelles envoyées par les applications téléchargées souvent à notre insu. La diffusion d'information est alimentée par des sollicitations diverses. Les fournisseurs d'information requièrent la participation de leurs destinataires, en les incitant à leur envoyer des témoignages, des photos, avec à la clé une certaine somme d'argent, ou simplement l'honneur de pouvoir être le reporter d'un jour qui voit s'afficher sa photos dans le journal, ou diffuser sa vidéo à la télévision.

En ce qui a trait à la pertinence sociale de mon projet, ce sont les hommes qui vivent au cœur des sociétés occidentales qui sont concernés. Ils sont systématiquement sollicités par les informations bondissantes (publicité, affiches, journaux, informations dans le métro sur les écrans de télévisions, messages lumineux sur les camions). L'information en général a pris une place prépondérante dans les sociétés occidentales et la notion d'instantanéité est très importante. Tout est immédiat, tout vient à la connaissance des gens de manière instantanée. Tout se passe comme si l'on s'accrochait aux petites bêtes technologiques pour ne jamais se retrouver seul, vulnérable, dans un état d'ennui, et donc de frustration, de patience. Un jeu, une

musique, une planification de tâche, tout le monde a toujours quelque chose à faire. Mais si l'on n'est pas confronté à la frustration, l'apprentissage de la patience n'est plus légitime, la notion du temps n'existe plus. Prendre le temps de faire quelque chose est difficile, car on veut toujours le faire de manière rapide et efficace, pour pouvoir avancer à la case suivante.

Je crois que je voulais créer un espace et une expérience qui décontextualise l'objet, et qui détourne son utilité première, pour jeter un regard nouveau, sur le médium d'information, afin qu'il soit appréhendé d'une manière différente. Au lieu de diviser les gens qui regarderaient l'information chacun dans son petit rectangle, il donnerait une direction groupale au regard.

La déconstruction du comportement du public, c'est mettre le public en face d'une situation qui voudrait provoquer une prise de conscience et une réaction inhabituelle par rapport à son quotidien. Les gens qui ont l'habitude de lire en diagonale les journaux, ou de regarder brièvement, sans réel intérêt les informations, en l'occurrence monsieur-tout-le-monde, auraient l'occasion pour une fois d'être déconcertés par ce qu'ils se verront présenter, comme une incitation à s'arrêter et à développer la capacité d'ouvrir les yeux et de regarder autour de soi avec une paire de lunettes nouvelles. Je crois au final que les gens ne s'arrentent pas parce qu'ils sont pris dans une spirale infernale de manque de temps, d'argent, ou la consommation permet de réduire l'anxiété, le stress, l'ennui et prime sur la mise en pause, qui permet de mieux apprécier la vie, et les choses que l'on est et que l'on « possède » (par possession j'entends les qualités humaines, les fonctions biologiques fonctionnelles, l'esprit – sans rentrer dans la religion). Si une personne ressort du « défilé » en se questionnant sur la manière d'appréhender la vie, mon projet aura réussi.

La performance, ou le happening utilisent un côté de l'art qui me plaît. Lorsqu'on organise, qu'on modélise, que l'on anticipe sur ce que doit être un événement, on essaye d'éclairer le maximum de zones d'ombres. Pourtant, toute personne qui a déjà organisé ou participé à l'organisation d'un événement sait que « le direct » implique toujours qu'il y ait des éléments de dernière minutes ou non anticipables, qui vont donner une touche particulière, différente, à chaque événement. Dans les salles de spectacles par exemple, une pièce, une danse, n'est jamais rejouée de la même façon, et quand bien même cela serait reproduit à la perfection, l'ambiance de la salle aurait changé car les personnes qui assistent aux spectacles ne sont pas les mêmes d'un show à l'autre. Ce que je veux dire, c'est que j'apprécie ce côté impalpable, qui ne peut pas être parfaitement calculé et qui donne une teinte différente à chaque événement.

La robe est un élément qui revient dans ma pratique antérieure. Cet élément dégage à mes yeux une intense connotation maternelle, issue de mon enfance, c'est à mes yeux l'enveloppe de la mère par excellence. Elle se retrouve dans plusieurs travaux antérieurs, la robe crème fouettée, la robe en coton ouatée...d'autres éléments de ma pratique traitent de la thématique du corps, j'ai eu l'occasion de réaliser des empreintes de membres et des moulages de corps et de visages avec du plâtre. Le journal fait également partie de mes travaux antécédents, j'ai créé, en collaboration avec un collègue de classe, une pièce dans la pièce, le sol, les murs et le plafond étant tapissé de papier journal. Les étudiants ont eu l'opportunité de rentrer à l'intérieur de cette pièce, et se sont sentis progressivement étouffés par l'installation. Je pense que la réutilisation du médium qu'est le papier journal vient de cette œuvre là, qui m'a donné une première intuition, et j'ai éprouvé le besoin de poursuivre dans le travail ici présent, comme si je n'en avais pas exploré toutes les dimensions.

Ma démarche artistique tient compte de l'émotion spontanée, du côté performatif et du contexte culturel. Mon projet s'inspire du ressenti éprouvé lors des quelques voyages que j'ai pu faire, dans des endroits un peu isolés du monde. C'est comme un

retour aux couleurs primaires après avoir vécu dans des couleurs saturées, additionnées d'effets et de textures diverses et variées. J'utilise ici une métaphore pour représenter l'opposition entre le monde postmoderne et le monde plus simple.

Ce qui rentre en compte dans mon processus créatif, c'est la manière dont je filtre les influences. Au début d'un projet, dès que le thème est annoncé, je préfère me couper des influences externes pour pouvoir créer une base qui m'est propre. Ça tourne à l'intérieur de ma tête, dans différents contextes familiers (je cuisine, je range, je mange...) comme si j'essayais de déblayer les idées et de les ranger conceptuellement en posant des actions concrètes. Je veux créer une idée qui soit la mienne et l'étoffer au maximum, développer les concepts qui en découlent, mettre en forme les principales lignes physiques de ce que sera la réalisation plus tard. Je cherche à suivre au maximum, et dans un premier temps mes intuitions de départ.

Puis, je vais ensuite m'ouvrir aux influences externes, qui vont venir compléter la forme et le fond de mon projet, et approfondir les intuitions que j'ai eues au départ. C'est là que les détails commencent à se dessiner, pour améliorer l'idée de départ sans la déposséder de sa substance première. Il est difficile de lutter contre les influences car quand on parle d'un projet, les gens proposent parfois une solution complète qui remplace le projet initial et qui sort du cadre conceptuel établi au départ. Il faut avoir la force de ne pas laisser l'autre envahir et dénaturer l'idée de départ. La culture est autant créatrice que destructrice, comme si elle fabriquait un filtre opaque devant l'imagination. Elle enrichit par sa diversité et sa densité, et appauvrit en même temps.

### 1.1.2 Posture éthique

Je pense que cette sollicitation permanente a créé de nouvelles tendances dans le comportement des populations. Je crois qu'un décrochage avec la réalité s'est formé.

Comme une vitre entre les événements réels et la perception qu'en ont les gens. Cette vitre se caractérise aux débuts par l'apparition de la télévision, mais aujourd'hui elle revêt toutes les surfaces.

Plus important, car subtilement plus envahissant, les surfaces mobiles. Téléphones intelligents, tablettes numériques. Tout se passe comme si l'on pouvait vivre à travers ces vitres de verre. L'expérience sensorielle et physique a disparu. Il me semble que l'on craint moins la réalité et ses impacts, justement à cause de la mise à distance qui s'opère par le phénomène de « vitrification de la réalité ». Un meurtrier dangereux en liberté a l'air moins menaçant lorsqu'il est derrière un écran de télévision. Comme si l'écran nous donnait le contrôle absolu de ce qu'il y a à savoir. On veut savoir ? Pas besoin d'aller loin, on appuie sur le bouton ON de notre appareil et on sait. On tape un nom sur Google, et on sait. Même s'il s'agit d'un savoir approximatif. Cela n'en demeure pas moins un savoir. Donc un contrôle. Serait-ce la nouvelle méthode de survie que l'« homme des villes » a découverte ?

Je crois qu'au fond, la majorité des hommes tendent à vouloir être heureux mais de manière différente. Certains en se remplissant les yeux d'information pour se distraire et oublier qu'ils sont malheureux, et d'autres en effectuant des actions plus basiques et plus simples, manger, boire, discuter, imaginer des solutions pour combler un manque d'eau dans un village aride. Est-ce qu'un « homme des villes » est vraiment plus heureux qu'un « homme des champs » ? Lequel considère lequel comme un arriéré ?

### 1.1.3 Technologies et communication

« The medium, or process, of our time -electric technology- is reshaping and restructuring patterns of social interdependence and every aspect of our personal life. It is forcing us to reconsider and re-evaluate practically every thought, every action, and every institution taken for granted. Everything is changing -you, your family, your neighborhood, your education,



your job, your government, your relation to « the others». And they're changing dramatically.» (MacLuhan, 1967)

Je me souviens de l'arrivée de l'ADSL dans nos vies. L'internet 56ko existait déjà, mais le sentiment que j'ai éprouvé quand l'ADSL, internet à grande vitesse illimité a été installé, c'était une connexion au monde extérieur, tout en restant à l'intérieur. Avant les échanges étaient essentiellement oraux, et on devait se confronter au monde réel pour pouvoir communiquer ce qui générait d'ailleurs toute une expérience humaine. Le temps et l'espace étaient différents. Les communications à distance se résumaient à des appels téléphoniques, sur des lignes fixes coûteuses, car les tarifs étaient fixés à la minute, ou les forfaits étaient dispendieux. Ces communications téléphoniques offraient également peu d'intimité car les modèles de téléphone, question technique étaient reliés au socle. Et même s'ils n'étaient pas reliés au socle, on ne pouvait pas trop s'éloigner pour communiquer. Je me souviens même que certains jouets pour enfant, gadgets électroniques dernier cri à l'époque, étaient des talkiewalkies. Pouvoir communiquer à distance était un jeu, un fantasme qui faisait croire les possibilités. Quand on compare les possibilités qu'offrent aujourd'hui les téléphones intelligents et autres surfaces tactiles, on a l'assurance d'une vie sans ennui, ou en tout cas l'illusion d'une absence de solitude car le sentiment éprouvé s'apparente à un rattachement à un groupe...qui reste l'un des besoins premiers de l'homme (Maslow, 1943). Les fonctionnalités des téléphones intelligents ou autres surfaces multimédias impliquent aussi une notion de contrôle sur l'interlocuteur, et nous avons donc le pouvoir de sélectionner, de répondre ou non, aux notifications reçues, comme dans une humanité sur commande.

Pour illustrer, je prends l'exemple dans le champ du cinéma et du théâtre, les malentendus représentent l'un des plus grands prétextes scénaristiques, et donnant du panache aux péripéties. Si Juliette et Roméo avaient eu un téléphone portable, ils auraient pu communiquer secrètement et mettre en place un plan d'action qui

n'incluait pas la mort par empoisonnement. Je songe aux célèbres malentendus moliéresques qui n'auraient jamais eu lieu. Si on refaisait les classiques en incluant les éléments de communication actuelle, toute intrigue en serait changée en tenant compte des contacts autrefois contrôlés, et presque cérémonieux.

Aujourd'hui le mot d'ordre est plus « Textez pour ne rien dire. » Eviter la confrontation publique, conserver l'échange communicationnel. On peut maîtriser le temps et l'espace, en choisissant de répondre à un contact qui cherche à rentrer en communication, de manière différée- je réponds maintenant ou plus tard, en fonction de mon intérêt pour une relation de communication déjà présente in situ. J'ai le pouvoir de garder à proximité une communication potentielle. Je choisis de continuer à parler avec toi, mais si je m'ennuie, je parle virtuellement avec quelqu'un d'autre que je garde à portée de main (téléphone etc.) La coexistence des communications est un fait actuel. La société se retrouve face à une perte des notions de patience et de persistance dans les relations grâce à l'échappatoire généré par les facilités technologiques. La relation sociale passe par la rencontre d'intérêts immédiats, et renforce ce côté, mais n'explore pas forcément de nouvelles pistes de relations interpersonnelles, car les intérêts ont l'air d'être trop différents pour être adoptables. En clair, je m'assemble à ceux qui me ressemblent, je ne sors pas trop du lot...je pourrais me faire remarquer (au sens négatif) et être confronté à l'humiliation et au rejet, deux des blessures archaïques définies par Jacques Salomé (Salomé, 2010), qui représentent au passage un enjeu personnel, car j'y ai été confrontée plus jeune pendant plusieurs années.

Le système cybernétique entier fonctionne sur ce modèle (Facebook, Google, applications sur cellulaires...) et fait des propositions aux utilisateurs en ayant accès à leurs paramètres préférentiels, des informations générées par tous les sites auxquels l'utilisateur se connecte, le contenu clé de ses courriels, les listes d'amis qu'il possède sur les réseaux sociaux (<http://www.cnetfrance.fr/news/que-fait-google-de-vos-donnees-39785417.htm>). En fonction du croisement de ces informations, l'utilisateur

reçoit des propositions personnalisées de sites, musiques, amis, contenus, objets de consommations qu'il pourrait aimer. Il est donc plus difficile de partir dans un sens complètement opposé, car les propositions (même sur Google) sont déjà présélectionnées à l'avance. On choisit parmi ce qui a été choisi pour nous, dans un esprit que l'humain poursuit son inertie sans changer de trajectoire. Pourtant, sans entrechocs, la vie est lisse, et l'action et l'interaction n'existent pas.

#### 1.1.4 Mode et moi

Je ne voulais pas que mon travail soit perçu comme un hommage à l'industrie de la mode, étant donné que c'est plutôt le contraire. Je ne me moque pas ouvertement de ce domaine, mais je le perçois avec une réserve qui m'empêche à titre personnel de glorifier un vêtement parce qu'il est caractéristique d'une marque qui est représentative d'une réputation acquise par l'intermédiaire d'une contribution collective. Autrement dit, à mes yeux, la glorification d'une icône quelle qu'elle soit, est une construction imaginaire collective et factice. Pourtant, j'ai partiellement emprunté les lignes directrices d'un défilé de mode, afin que l'effet en soit plus contrastant, surtout lorsque tout s'est désarticulé.

Ceci vient éclairer la raison pour laquelle je ne souhaitais pas inscrire mon travail dans le domaine de la mode, et je songeais à en faire un événement plus scénique et orienté plastiquement. L'important à mes yeux, c'est le contenu, dans une plus grande mesure que le contenant. Si l'on part du principe que tout n'est que vanité, et que tout est éphémère, le point primordial n'est pas la conception parfaite de l'objet, sinon sa considération dans son ensemble et dans son essence. Ses imperfections font son unicité.

«La double fonction de la mode est de former un groupe d'appartenance qui associe des individus en même temps qu'il en exclut d'autre. » (Simmel, 2013, p.13)



Mon refus de m'associer à la mode vient aussi du fait qu'elle exclut. Je ne prétends pas y être hermétique car j'ai conscience que je suis autant actrice qu'observatrice dans le phénomène de la mode, pourtant je crois que la consommation de la mode est un geste physique, une expression symbolique, un signe extérieur symptomatique d'un besoin interne que l'homme éprouve de trouver un groupe d'appartenance et d'y être accepté.

J'ai été scolarisée jusqu'à quinze ans dans des institutions qui avaient un code vestimentaire très réglementé, et la marge d'appropriation de l'uniforme n'était pas très grande. Je me rappelle que le pli au niveau des manches faisait partie des codes inventés par les gens populaires, qui standardisaient un profil vestimentaire, effectivement repris et copié par le reste des aspirants. L'exclusion passe donc aussi par la mode. J'ai été exclue, pour des raisons autres, qui avaient un lien avec ma couleur de peau, mon langage, mes références culturelles différent de la majorité. J'ai fait des tentatives de me rallier à un groupe en copiant la mode commune, mais sans succès. La construction de mon identité a été mixte car métissée, avec une appartenance et une identification au côté blanc, à cause du rejet de la part de mes consœurs caribéennes. Le rapport au féminin est donc entaché par le rejet.

Le seul modèle parental que j'ai réellement eu est celui de ma mère. Le seul symbole de sa féminité a été la robe. Elle portait toujours de grandes robes longues. La relation avec le père -et donc le côté caraïbes- est difficile, l'image renvoyée par ce dernier (pour le peu de fois ou un contact a lieu) vers 10 ans est l'image d'une "pute" à cause de la présence de vernis rouge sur mes ongles. Je possédais à l'époque une poupée qui avait les ongles qui se teintaient en rouge quand on passait un glaçon sur ses doigts, comme si la féminité était là, révélée par une action, mais sinon demeurait cachée. J'ai un rapport peu confortable à la féminité car son acceptation et sa manifestation

physique par des vêtements ou symboles, ou maquillage est associé à quelque chose de négatif.

Mon style vestimentaire était assez aléatoire car la majorité des vêtements que je portais hors uniformes scolaires était composée de vêtements de seconde main, donnés par des connaissances plus nanties au niveau vestimentaire. L'idée de créer un style recyclé est née à cet endroit. Le besoin est né d'une sorte de contrainte sociale, celle de l'importance de l'apparence dans la société guadeloupéenne.

J'ai vécu un malaise au niveau de l'identification vestimentaire féminine, ma mère étant en inconfort avec sa propre féminité. Je n'ai pas connu de magasinage mère fille lié à la non acceptation de son image en plus à une situation financière difficile.

Créer le vêtement était donc une liberté car j'étais le seul maître de son image, il n'y avait plus d'entrave entre moi et le matériau que j'ai modelé finalement à mon image. J'ai pu explorer ses formes, ses styles, ses couleurs, etc. le pouvoir et le contrôle de l'image résidait finalement entre mes mains. L'enjeu était d'appriivoiser l'idée que l'image de soi est importante et que la mode n'est pas que superficielle, que le paraître n'est pas qu'une illusion, sinon une traduction de sa propre personnalité dans un langage symbolisé par le vêtement.

Ces anecdotes indiquent mon orientation par rapport à la mode, que je considère comme un symptôme personnel d'échec communicationnel avec le groupe de référence. Ce que j'en ai tiré est que le groupe d'appartenance auquel on voudrait s'associer diffère du groupe d'appartenance auquel on va appartenir. L'une des solutions est de créer son propre système, ce que j'ai fait quelque part avec l'évènement *Robes de papier*.

«Par essence, la mode est visée par la majorité mais pratiquée par une seule fraction du groupe. On ne parle plus de mode dès lors qu'elle s'est entièrement imposée.» (Simmel, 2013, p.22)

C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles j'ai réalisé des robes si différentes, je ne voulais pas tomber dans le système de collection, qui fait varier légèrement tel ou tel détail, je voulais explorer le côté créatif et diversifié du matériau. On peut donc dire que je me place du côté singularisant de la mode pour l'évènement *Robes de Papier*, et que j'ai une approche exploratoire, qui est dirigée par l'inspiration du matériau.

La mode est une extériorisation du type de relation et de communication des humains entre eux. Le vêtement est une extension. La mode est un canal de communication. Mes robes voulaient être une extension communicationnelle qui parle d'une réalité sociale. Cette réalité sociale est la fabrication excessive et intrusive de la production d'information ainsi que des supports de stockage des informations (clouds, terabites de stockage...) Une conséquence de cette réalité est la diminution de l'exercice de notre propre mémoire humaine, tâche déléguée à la technologie. Une autre conséquence est la diminution de la capacité d'expliquer et de se représenter le souvenir non tangible d'une situation, d'un objet, d'une personne. Nous sommes devenus inconfortables dans l'explication et la description, au profit de la visualisation directe qui stimule peu l'imagination, la diversification du vocabulaire et la créativité de l'esprit.

«D'un point de vue matériel, la vie conforme à la mode est un mélange de destruction et de construction, et c'est dans la suppression d'une forme antérieure que les contenus de la mode acquièrent leur nature caractéristique. Ils possèdent en effet une étonnante unicité dans laquelle l'assouvissement de l'instinct de destruction et la satisfaction du besoin impétueux de contenus positifs se trouvent indissociablement liés.» (Simmel, 2013, p.28)

Dans la destruction de mes robes, on retrouve un peu le même esprit, mais la partie qui succède à la destruction qui constitue pour Simmel un renouveau de la mode, je la décale dans un autre registre. La nouveauté serait de retrouver sa peau "nue", dans un

esprit de libération des matériaux parasitant et de réappropriation de soi. Au plein je fais succéder le vide.

«La victime de la mode et celui qui s'y oppose intentionnellement s'emparent tous les deux d'un contenu, et ne diffèrent que par la forme qu'ils donnent à ce contenu: le premier celle de la surenchère, le second celle de la négation.» (Simmel, 2013, p.29)

Mon positionnement se trouve dans la recherche de l'équilibre entre les deux états. L'équilibre n'est pas l'absence de mouvement, au contraire, il est l'oscillation entre deux forces qui se poussent avec quasiment la même puissance. Je ne me situe pas complètement en marge de l'un ou de l'autre, mais dans un lien paradoxal qui va chercher des caractéristiques propres à chacune des sphères.

«La mode [...] pallie elle aussi l'insignifiance de la personne et son incapacité à user de ses propres forces pour individualiser son existence.» (Simmel, 2013, p.36)

La sphère qui s'attache à la mode rejoint l'un de mes besoins d'appartenance, d'acceptation sociale et de reconnaissance, lié à un passé qui inclue un rejet identitaire. La sphère qui s'y oppose rejoint ma conviction que la société accorde une place et une importance démesurée à la mode et l'apparence en général.

C'est pourquoi après la conception des robes, l'emprunt du style du défilé, je passe à la destruction des pièces pour les inscrire dans un cycle de vie, et en l'occurrence de mort. Malgré toute tentative de prolonger la vie, d'en repousser la fin, de se détourner de la peur de la mort en remplissant la vie par différentes stratégies occupationnelles, l'éphémère reste une réalité collective permanente.

### 1.1.5 Performance

« La performance est un ensemble de recherches artistiques qui font appel au corps comme matériau de la création. Cette recherche, éphémère survit grâce à la photo et à la vidéo. »  
(Otto Hahn, 1980)

L'aspect performatif que je veux insérer *Robes de papier*, c'est un positionnement en refus d'essayer de tout contrôler. On peut semer des graines en préparant un contexte propice à leur pousse, mais le temps, la qualité de la graine ne sont pas des paramètres que l'on peut tout le temps gérer. Le lâcher-prise est un enjeu dans les sociétés urbanisées monochroniques qui standardisent absolument tout, y compris le risque de déviance. Le système est tellement étudié que l'on essaye d'appliquer à la vie réelle la théorie du déterminisme (Laplace, 1814). Un contrôle des variables au début permet d'établir des probabilités de résultats. Je me positionne à l'opposé de ce système de contrôle en laissant la place à la graine de pousser à son gré, dans un contexte qui donne une marge de liberté d'interprétation, en l'occurrence la chorégraphie des danseuses en robe. Tout n'est pas contrôlé, ou contrôlable, et c'est ce qui donne lieu à des imprévus intéressants, qui excluent le simulacre et sont l'expression de la réalité spontanée.

### 1.1.6 Main et machine

Parmi toutes les techniques de création, j'apprécie la création manuelle, car elle établit un lien avec la matière que l'on touche qui est différent de tous les nouveaux médias interactifs, virtuels. Que l'on me comprenne bien, je suis loin d'être anti-modernité, mais dans mon travail je voudrais mettre davantage le virtuel au service du réel que l'inverse.

Charles Bell donnait une place privilégiée à la main dans la création, et soutenait que les informations reçues par le cerveau étaient plus fiables par le toucher manuel que



par les images de l'œil, qui lui avait tendance à donner une apparence trompeuse. Darwin et les évolutionnistes pensaient que la taille du cerveau augmentait de pair avec les usages de la main. Saisir l'objet représente un bouleversement incroyable dans l'évolution humaine, et pose le problème par la suite du savoir lâcher-prise...

« Les neuropsychologues croient désormais que la capacité physique et cognitive de « lâcher » sous-tend la capacité de se libérer d'une peur ou d'une obsession. La libération est aussi riche en implications éthiques, comme lorsque nous abandonnons notre contrôle - notre prise- sur d'autres. » (Sennett, 2008, p.209)

Je reviendrai sur l'aspect personnel que cela implique pour moi que le lâcher-prise. Je peux effleurer le sujet en disant que j'ai dirigé dans une tension créatrice le travail de pliage, de découpage, de collage, et de tout traitement de papier, en plus de l'éclairage, du son, de l'aspect chorégraphique ainsi que la relation communicationnelle avec tous les acteurs du projet. Cette tension créatrice était productive et ce jusqu'au dernier instant, puis j'ai dû lâcher-prise. Ce moment précis était l'instant où j'ai été avisée par ma petite sœur que les gens arrivaient dans la salle, et qu'il fallait que j'aie me préparer. J'étais alors encore en tenue de travail, échevelée, en tension de préparation. C'était le moment où j'ai dû accepter que les jeux fussent faits, je devais lâcher prise et laisser place à l'évènement. Je n'étais plus en contrôle, je devais passer le relai.

L'artisanat a pour moi une valeur plus importante que la production de masse. Encore une fois ici, c'est une opposition au travail de la machine, on se salit les doigts, et c'est fait à la main. Le travail du pli permet de réfléchir pendant l'action. Lorsqu'on est devant une machine, on pense à faire fonctionner la machine. De même que l'agriculteur travaille la terre et ressent une fatigue physique, le graphiste travaille sur l'ordinateur et ressent une fatigue nerveuse. Mais une fois la journée de travail achevée, le graphiste continue de travailler nerveusement. Je ne dis pas que l'agriculteur ne travaille jamais nerveusement, mais le repos qu'il prend après la tâche

lui est plus salubre, comme un repos après un entraînement physique. La fatigue nerveuse des sociétés contemporaines et urbaines (<http://www.santenatureinnovation.com/stress-au-travail-burn-out-sante-naturelle/>, 2013) est à mon avis liée à une surutilisation des divers outils technologiques modernes, et une fascination particulière pour ceux-ci, dès le plus jeune âge. L'emploi que j'occupe actuellement dans les télécommunications m'a permis de faire un certain nombre d'observations personnelles. Aussi, il est courant de voir un enfant agité, avec des parents épuisés, se calmer instantanément et afficher un regard anesthésié dès qu'on lui présente un écran animé. Il est difficile d'apprendre la patience, la gestion de la frustration, et le zen dans une société urbanisée où l'individu a la capacité de sortir un écran de sa poche pour éviter de sortir de sa zone de confort, éviter les contacts humains, éviter l'ennui et surtout éviter de réfléchir. Pour en revenir au pli, la longueur de temps que cela prend de faire des centaines de fleurs de lotus ou autres origami laisse la place et donne le temps de rendre possible la réflexion.

#### 1.1.7 Eco-Recyclage

Le médium utilisé fait partie du quotidien, est facile d'accès pour tous et populaire. J'ai présenté une œuvre qui utilise un médium informationnel comme un objet véhiculant des valeurs différentes que celles qui lui sont prêtées d'habitude. Je m'intéresse à l'humain, à ses réactions, et je cherche un moyen de concrétiser, au sens « rendre concrète » l'expression des rapports de l'humain à l'information. L'œil humain n'a jamais été autant sollicité. Des informations jaillissent, bondissent devant lui, avec des couleurs toujours plus chatoyantes les unes que les autres. Au travail, il est bombardé de courriels, dans la rue il est assailli par des bannières publicitaires en tous genres, à la maison on pratique le culte de l'écran. Dans les moyens de transports, même réflexion avec les cellulaires. L'être humain est toujours occupé à regarder quelque chose comme s'il craignait de s'ennuyer. Cette culture visuelle est

invasive. En utilisant une performance, je veux donner à l'humain l'opportunité de vivre une expérience en temps réel, *in situ* au lieu de la vivre à travers une vitre.

Gary Harvey est un designer de mode, qui a fabriqué des robes de papier journal.

« His experiments with « eco-couture » are a direct response to the waste he has seen occurring in the fashion business. The *Recycled Paper Dress*, one of a series of dresses from recycled materials, is made from 30 copies of the *Financial Times* newspaper. » (Paper, tear, fold, rip, crease, cut, Black Dog Publishing, 2009, p.146)

Je suis sensible au gaspillage de papier, au recyclage et à l'écologie. J'ai tenu à faire mes robes avec le moins d'éléments étrangers possibles, pour préserver la pureté du matériau et de l'idée. Je voulais utiliser des éléments de tous les jours à côté desquels on passe et qui sont simplement rejetés et détruits à la fin de la journée. Je voulais utiliser un matériau qui est déjà produit, qui existe en quantité, et qui n'est pas exploité, pour faire ressortir l'original de l'ordinaire. L'art est partout, il faut juste lui donner sa chance et une opportunité de croissance.

#### 1.1.8 Ma posture

Je considère que j'ai une approche créative ou plasticienne, compte tenu de mon *background* en arts. La robe est aussi un élément qui revient souvent dans ma pratique, qu'elle soit faite en crème fouettée, ou en coton hydrophile. Petite, je dessinais aussi beaucoup de robes. J'ai voulu faire le métier de designer de mode. Pourtant aujourd'hui, je ne m'associe pas à de la couture de mode, car je n'ai pas du tout ni le savoir-faire, ni vraiment le souci du détail que la couture de mode implique. Ma mentalité est plus dans le bricolage et le rafistolage, créer une impression générale, et non pas être dans la finition parfaite, qui pour moi a des airs d'aliénation. Cela correspond aussi à ma mentalité de l'éphémère et à l'esprit de cette création en particulier, et le contrôle total et excessif sur tout a des allures de pathologie à mes



yeux. Je ne cherche pas à combler un vide ou une défaillance en ajustant le détail au millimètre, et je ne crois pas que l'expérience en soit obligatoirement diminuée. Je respecte cependant les artistes du détail et de la perfection. Mon but n'est pas de l'atteindre, car je trouve que les imperfections donnent du caractère, comme des détails ou des pièces cachées qui sont invisibles à l'œil inattentif. Un peu comme un trésor les imperfections donnent de la valeur.

Si l'on veut cerner l'œuvre, il faut partir du principe qu'elle porte en elle les rapports et influences qui font qu'elle a eu la possibilité de naître. L'œuvre présente un condensé de rapports sociaux qui peuvent être dépliés comme un origami, et révéler les contextes qui l'ont rendue possible. D'un autre côté, c'est au spectateur de reconstituer le sens et de se l'approprier, car l'œuvre est indissociable de son contexte ainsi que de la réception de son public. Je n'ai pas fait de communication supplémentaire le jour de l'évènement. Je ne souhaitais pas ensevelir mon public un peu plus, ou le diriger vers un mode de pensée unique. Je voulais qu'il se fasse sa propre idée, en utilisant les bouts d'informations préexistantes, et qu'ils comblient le vide en communiquant entre eux. L'objectif était la stimulation des communications par l'absence d'information, et la mise en place du temps zéro.

#### 1.1.9 Processus de création des robes

Je tire mon inspiration du matériau que je travaille. Je fais avec ce que j'ai, ce que je vois, ce qui ressort de la qualité plastique et sculpturale du matériau. Je peux m'inspirer de motifs, de formes, d'esprit (ballet, années 20, ethnique...) de coupes, aussi bien de papier que de vêtement. La couleur est aussi un facteur majeur d'inspiration. Je la travaille en mosaïque, en bandes, en lanières ou en camaïeu. Le jeu avec la matière est important car il donne une vibration particulière à l'ensemble. Je regarde des images dans le journal, et parfois la couleur m'anime. Je la vois en juxtaposition avec une autre, et le mélange crée encore de l'inspiration une fois que le

motif généré par la couleur est posé sur le mannequin. La tradition du Carnaval de Guadeloupe, dont je suis originaire, veut que l'on produise des costumes pour les défilés, ils sont généralement faits à la main. Il m'est donc déjà arrivé de fabriquer mes costumes en classe primaire, sous la supervision de mes institutrices. Ma grand-mère était couturière et me faisait mes robes d'école en Vichy rose, ou mes costumes de Carnaval. Le fait main, l'artisanal et le traditionnel sont des bases sur lesquelles repose ma création des *Robes de papier*.

Une des choses importantes qui revient dans mon processus, et ce pour chaque robe, c'est que je ne peux pas la visualiser à plat. Je dois absolument placer le papier sur le modèle pour avoir une idée de comment il va bouger, de quelle forme cela va avoir sur le mannequin de couture. L'une des étapes cruciales a été le choix du mannequin de couture. Je l'ai ajusté à mes mensurations, parce que c'est tout ce que j'avais sous la main.

La création peut représenter un acte auto-thérapeutique selon les circonstances. Il m'est déjà arrivé de me « noyer » dans la création pour évacuer des tensions et instabilités de manière saine et créative, et surtout de me concentrer sur le problème qui se trouve devant moi : La Robe.

## 1.2 Cadrage conceptuel

Je tiens à préciser que malgré le titre de la section, les sources qui m'ont influencée sont réparties tout au long de ce mémoire. Cette section ne constitue qu'une parcelle de mes influences, qui ont davantage une allure de mosaïque d'auteurs, artistes, d'œuvres, de mouvements et d'intuitions.

Anzieu explique que le nourrisson part du principe qu'il doit pour survivre expérimenter le monde par la peau (Anzieu, 1985). Dans mon projet, le rapport monde - peau est bien sûr symbolisé par la robe d'informations qui adhère à la peau de la personne qui défile. La robe est à l'image de l'enveloppe physique qui donne la

possibilité du mouvement, mais qui est aussi une limite à celui-ci, car tout corps tangible est vulnérable aux aléas d'une solidité éphémère et périssable. En cas de défaillance ou d'excès de la fonction du Moi-Peau, on retrouve une angoisse de morcellement du corps, précisément de démantèlement (Meltzer, 1975). Je reconstruis une enveloppe aussi fragile que la peau, avec ses forces et ses faiblesses, et je scénarise une expérience, un moment d'existence. On peut dire que j'ai fait une tentative d'illustration scénique du Moi-peau redéfini par mes danseuses qui ont déchiré cette peau invasive pour en retrouver une autre et la ré-apprivoiser.

«Pour se construire une identité cohérente, l'homme s'est toujours attaché à distinguer ce qui appartenait au monde perceptif, ce qui lui appartenait en propre et ce qui appartenait au monde intérieur d'autrui. Les analystes ont particulièrement étudié les structures psychiques fantasmatiques délimitant le monde intérieur individuel : leur constitution, leurs caractéristiques, leur devenir, leurs perturbations et leurs défaillances.[...] S'est ainsi développé le lien métaphorique entre la peau réelle, celle étudiée par les anatomistes et les dermatologues, qui limite le corps et se situe à la frontière du monde extérieur et du monde intérieur de l'individu, et une structure psychique fantasmatique qui joue le rôle de limite, de frontière entre le monde intérieur, psychique, de l'individu et le monde extérieur. C'est dans une telle dynamique d'élaboration théorique psychanalytique que Didier Anzieu, psychanalyste français, a élaboré le concept du Moi-peau.» (Consoli, p.197-200)

Mes robes ont rajouté en quelque sorte une couche de « peau » entre l'interne et l'externe. On s'entend que lorsque le vêtement tombe, on dévoile une couche psychique, sexuée ou non, qui remet au même niveau tous les humains dans leur état originel de venue au monde. Enlever cette couche c'est comme une seconde naissance. Pendant la performance, on a pu assister à un des passages où les danseuses, après avoir déchiré leur robes, se retrouvent dans une posture qui rappelle une position fœtale, en contact les unes avec les autres, telles des nouvelles-nées. L'image n'est pas flagrante mais suggérée.

Duchamp détourne les objets pour leur conférer un statut d'œuvre d'art. L'urinoir (1917), la roue de bicyclette (1913) sortent du cadre familial et normal de leur contexte utilitaire pour rejoindre la mise en scène. Le papier journal dans mon travail

s'inspire de ce processus. Seul un statut d'œuvre d'art peut provoquer une réaction de protection de l'objet qui n'a pas de valeur autre que celle que je lui appose. La destruction de l'œuvre d'art est punie par la loi. Sa destruction par son auteur...est critiquée car il sort du cadre institutionnel établi. Je parlerai davantage des réactions dans la partie du récit de pratique. Je détourne le sens commun de l'objet, pour réaliser un nouvel objet de réflexion. Je m'inspire plus de la démarche de récupération de l'objet banal pour en faire un objet d'art en lui apposant au passage ce statut. On retrouve aussi l'*Arte Povera* qui est plus proche de mon ressenti personnel et de mes aspirations.

«Les acteurs de *Arte Povera*, refusant de se prêter au jeu de l'assignation d'une identité, c'est-à-dire de se laisser enfermer dans une définition, rejettent la qualification de mouvement, pour lui préférer celle d'attitude. Etre un artiste *Arte Povera*, c'est adopter un comportement qui consiste à défier l'industrie culturelle et plus largement la société de consommation, selon une stratégie pensée sur le modèle de la guérilla. Dans ce sens, *Arte Povera* est une attitude socialement engagée sur le mode révolutionnaire. Ce refus de l'identification et cette position politique se manifestent par une activité artistique qui privilégie elle aussi le processus, autrement dit le geste créateur au détriment de l'objet fini. En somme, en condamnant aussi bien l'identité que l'objet, *Arte Povera* prétend résister à toute tentative d'appropriation. C'est un art qui se veut foncièrement nomade, proprement insaisissable.»(<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm>, 2001)

J'ai eu du mal à mettre un titre sur ma création. J'étais un peu réfractaire à l'obligation de la nommer parce que les mots sont réducteurs. Le fait de mettre un titre catégorise de manière trop fermée son objet. Voilà pourquoi j'affectionne le terme de mosaïque, parce que je retrouve les mêmes caractéristiques dans mon travail, par la juxtaposition et la superposition de couleurs et d'aspects qui forment un tout, incluant le processus et l'expérience. La performance inclut tous les arts, qu'il s'agisse de son, de théâtre, de danse de peinture, de photographie...Ce qui en dérive est plus qu'un résultat, c'est un processus.

Baudrillard s'interrogeait sur la notion de réalité et disant qu'elle n'est et ne sera plus jamais que simulacre (Baudrillard, 1981). C'est précisément ce que je veux dire quand je parle de « vitrification de la réalité ».

« Sous le prétexte de sauver l'original, [...] on a interdit les grottes de Lascaux aux visiteurs, mais [...] on en a construit l'exacte réplique à cinq cents mètres de là, pour que tous puissent les voir (on jette un coup d'œil par le judas sur la grotte authentique, puis on visite l'ensemble reconstitué). Il est possible que le souvenir même des grottes d'origine s'estompe dans l'esprit des générations futures, mais il n'y a d'ores et déjà plus de différence : le dédoublement suffit à les renvoyer toutes deux dans l'artificiel. » (Baudrillard, 1981)

De même que les grottes, le souvenir de la performance finira par s'estomper dans le futur, et l'expérience réelle a posteriori sera déformée en quelque sorte. Un souvenir n'est pas stable, mais une captation médiatique n'est qu'un angle de la réalité passée. Le moment présent de la performance était le seul et unique moment de vérité essentielle pour mon public.

« Nous vivons le temps des objets : je veux dire que nous vivons à leur rythme et selon leur succession incessante. » (Baudrillard, 1970, p.25) « Tout le discours sur les besoins repose sur une anthropologie naïve : celle de la propension naturelle au bonheur, inscrit en lettres de feu derrière la moindre publicité [...] c'est la référence absolue de la société de consommation : c'est proprement l'équivalent du salut. » (Baudrillard, 1970, p. 59)

Par sa reproductibilité, (« ère Ikea » qui reproduit des objets de designers pour un faible coût de production) les choses perdent de leur essence parce qu'il y a une interférence avec un médium ou un procédé quelconque qui dénature l'original. C'est pour cela que l'évènement que je voulais créer aura été unique, et que les robes ont été déchirées à la fin, pour garder son caractère unique. La seule sauvegarde sera la mémoire du public et les captations médiatiques, qui ne représentent pas l'essentiel de l'œuvre, mais qui n'en constituent que des traces.



### 1.3 Cadrage par rapport à un corpus

#### 1.3.1 Jana Sterbak - Robe prétexte

*Robe de chair pour albinos anorexique* (1987) est une robe réalisée avec des pièces de viandes cousues les unes aux autres, et exposée aux quatre coins du monde. Bien sûr, à cause du procédé de dégradation de la viande, elle a été salée afin de ralentir la putréfaction, et ainsi ne causer aucun problème d'hygiène dans le musée. Les morceaux de viande doivent être régulièrement remplacés, et la robe originelle est donc modifiée. Dans ce cas, l'œuvre n'est pas tant dans l'objet en question, puisqu'il est régulièrement renouvelé, mais plutôt dans le principe, et surtout dans la provocation.

Le terme de « robe prétexte » a été utilisé par Daniel Pinard pour qualifier les intentions de cette robe, qui a été le théâtre de débats cinglants. ([http://archives.radio-canada.ca/arts\\_culture/arts\\_visuels/clips/1427](http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/1427)) Cela provient des réactions qu'elle engendre, car le statut de l'œuvre d'art est remis en cause, la paroi entre l'art et la politique est remise en cause, l'existence de l'homme est remise en cause. Le terme « *vanitas* » provient du latin et signifie « vanité », et a trait à l'existence humaine. Les vanités sont un style de nature morte qui emploient souvent des crânes dans leur structure, ainsi que d'autres objets qui veulent rappeler à quel point l'existence de l'homme est éphémère et périssable (Philippe De Champaigne, Pieter van Steenwijck...). Ce qui m'a intéressé dans cette œuvre, c'est sa portée médiatique. Dans le même esprit, j'espérais que mon œuvre fasse réfléchir les gens. Nous stockons énormément d'informations, souvent sans les traiter car le volume est tellement immense, et le flux est incompressible. Je voulais que ma création déclenche une prise de conscience, pour que les gens retrouvent un esprit critique vif, se questionnent et cessent d'être des canaux grands ouverts qui avalent n'importe

quoi passivement, parce que ce qu'ils consomment a été réfléchi pour correspondre à leurs attentes.

La première fois que j'ai eu connaissance du travail de Jana Sterbak, j'effectuais ma licence en arts en France il y a 5 ans de cela. J'ai été assez amusée lorsque Lady Gaga a « re-people-isé » la robe de viande à l'occasion d'une de ses extravagances vestimentaires. Ce qui m'a surtout interpellé, c'était le rapport que les gens avaient au concept de la robe. Elle apparaissait sur les magazines, les blogs, dans les journaux, sans même mentionner pour la plupart que l'idée originale était celle de Jana Sterbak. J'ai eu l'impression que l'on pataugeait dans la superficialité, et que le statut d'objet d'art avait été falsifié, mais aussi que le rapport à l'image de choc n'est plus le même aujourd'hui. En fait, le rapport à l'information de choc, qu'elle soit médiatisée sous forme de journal, de flash info, d'émission télévisée etc... Ce qui choquait hier ne choque plus aujourd'hui, mais c'est plutôt l'hégémonie du spectaculaire qui est de coutume.

### 1.3.2 Daan Roosengaarde - Transparence

Dans la même lignée que la stimulation critique du public, l'œuvre de Daan Roosengaarde m'a inspiré à cause de son concept de transparence interactive. Sa robe devient transparente avec l'accélération du rythme cardiaque de la personne qui la porte, dévoilant ainsi une partie de peau stratégique. Le jeu de la séduction en est ainsi changé, puisque l'interlocuteur peut directement voir l'impact qu'il a sur le modèle.

J'ai apprécié l'idée de transparence dans les sentiments, le fait que l'on ne puisse pas se cacher et que plus on essaie de cacher, plus on soit dévoilé, l'opacité décroissant avec les pulsations cardiaques qui vont en crescendo. L'humain passe énormément de temps à travestir ses intentions et ses sentiments. Ce concept de transparence

interactive m'a charmé. À quoi bon perdre autant de temps dans des mensonges, des faire-paraître, des manipulations communicationnelles ? Je crois qu'il serait éclairant de voir nos politiciens porter des costumes *Intimacy 2.0*. Je crois que l'œuvre a des limites, comme celle de l'échec de l'œuvre à proprement parler, si les pulsions cardiaques étaient liées à une peur panique, plutôt qu'à un intérêt vis-à-vis de la personne nous faisant face. Quelle étrange idée que celle qui permet au jeu d'apparence d'être dévoilé. Qui voudrait donc que l'on puisse lire à livre ouvert les recoins les plus intimes de notre chimie corporelle ?

### 1.3.3 Ying Gao - Esprit urbain

*Walking City* de Ying Gao est une robe qui se déploie comme un accordéon. C'est davantage pour l'aspect esthétique qui m'a inspiré dans cette œuvre-ci. Les mécanismes électroniques ne figuraient pas dans mes intentions de recherche, même si la réalisation est assez fascinante. Mon intérêt n'était pas tant pour le textile en lui-même que pour ce qu'il représente. Trouver le tissu le plus fin, le plus léger, le plus transparent possible n'était pas ma priorité. Le concept de la communication de l'humain, de la réception des informations par ce dernier, la compréhension du phénomène de changement comportemental lié à l'évolution de la société d'information étaient mes thématiques et mes questionnements.

### 1.3.4 Myriam Dion - Dentelles rebelles

C'est un mélange des aspects conceptuels, esthétiques et techniques que j'apprécie chez Myriam Dion dans ses *Dentelles de journaux*. Je me situe vraiment dans le même esprit qu'elle décrit en peu de mots. Je me suis inspirée de son processus



technique, en particulier pour l'une des robes. Elle fait du journal un tissu de dentelle et moi j'en fais des robes.

«Le journal est le réceptacle d'un flux constant et perpétuel d'informations et d'actualités et reflète le rythme de vie effarant de la ville. [...] En ajourant le papier journal, je retire ce rythme, soustrais l'information et me positionne en marge d'une société de vitesse, de rendement, de consommation, de production, de technologie, de performance et d'efficacité.» (Dion, 2013)

Je me sentais proche de l'état d'esprit qu'elle décrit dans la citation ci-dessus. L'ajourage du papier journal donne un sentiment de légèreté, complètement retranscrit par l'interprétation de Sophie Breton dans la performance des *Robes de Papier*. Je dirais que c'est une légèreté autant symbolique que physique. Pour moi, enlever du poids au papier, lui soustraire des informations qui ont malheureusement tendance à être tragiques, redonne symboliquement un peu d'espoir et de recul.

#### 1.3.5 Kelly Murray - Poésie

C'est une bloggeuse, photographe, artiste qui fait des robes. La poésie et le romantisme de sa robe m'ont touché. J'aime autant le travail de création que la présentation, j'aime l'intention et l'aura de sa robe. J'ai cherché à ce que l'on puisse ressentir quelque chose de semblable en voyant mes robes (même si l'émotionnel n'est pas quantifiable).

#### 1.3.6 Jum Nakao - Structure de défilé

L'aspect technique de sa création m'a interpellée. J'aimais le travail de la matière et des coupes, des motifs créés par ajouement. L'aspect technique m'a inspiré particulièrement pour *Ballet*. L'utilisation de la transparence et des formes de coupes géométriques m'ont donné des idées de combinaisons pour la création de mes robes.

La richesse de la palette de possibilités qu'offrent les découpes de ses robes ont alimenté ma recherche formelle et structurelle.

### 1.3.7 Richard-Viktor Sainsily Cayol - Fragments de Monde

«L'artiste prélève dans le réel des morceaux de métal, de boîtes de conserve, de tissus, de papier, de bois qu'il associe, combine et organise sur la surface de la toile. Il a recours à des fragments du monde. Par ces assemblages, il fait entrer le réel dans l'œuvre. [...] Une installation nommée *Dialogue* (2013) est composée de deux mannequins féminins de grande taille (1 m 80 et 1 m 85) réalisés en résine. Se faisant face, à une bonne distance l'un de l'autre, ils sont surmontés, à la place de la tête, pour l'un d'un boîtier haut-parleur, pour l'autre d'un jerrycan à essence. Le mannequin surmonté du boîtier est intitulé *Cellularium* et l'autre, *Genopathie in process*. [...] Cette installation, dans sa globalité, pose la question du devenir des sociétés industrielles sur-productrices de biens de consommation, davantage préoccupées par le profit que par la qualité, et des populations entraînées dans la surconsommation et le gaspillage. L'artiste joue ici le rôle d'alerte et d'éveilleur des consciences. Il montre que le devenir de l'homme et de la société lui importe. Il cherche à sensibiliser et à transmettre un message.»

L'artiste est un de mes compatriotes guadeloupéen, et ses préoccupations à propos de la société super technologique sont vraiment sur la même longueur d'onde que mes considérations. Je me suis même posé la question du culturel : est-ce qu'on a les mêmes réflexions parce qu'on a la même culture, ou une culture commune ? Ou est-ce un ressenti général universel sans distinction de générations ? Lui, a choisi de mettre en scène des mannequins de plastique, recouverts des traces de la postmodernité industrialisée, moi je l'aborde de l'autre côté, c'est-à-dire que je récupère un matériau en déclin et j'y insuffle une autre vie en modifiant sa forme première. Richard-Viktor Sainsily Cayol fait de son installation un témoignage de ce qui existe, et moi, de ce qui n'existe plus. Le papier est à l'abandon au profit des surfaces électroniques. Il conscientise, je remémore.

### 1.3.8 Jimmy Nelson - Capture de l'éphémère en séries

«The purity of humanity exists. It is there in the mountains, the ice fields, the jungle, along the rivers and in the valleys. Jimmy Nelson found the last tribesmen and observed them. He smiled and drank their mysterious brews before taking out his camera. He shared what real

people share: vibrations, invisible but palpable. He adjusted his antenna to the same frequency as theirs. As trust grew, a shared understanding of the mission developed: the world must never forget the way things were. » (<http://www.beforethey.com/#before-they-pass-away>, 2011)

Pour l'esprit de la série, pour son travail photographique remarquable et plein de sens, pour sa recherche de mémorisation (*Before they pass away*, titre de sa série sur les tribus en voie de disparition) et le caractère de reporter, de lien entre des mondes, son rapport aux voyages autant artistiques, que techniques, conceptuels, culturels et spirituels. Je reviendrai plus en détail sur Jimmy Nelson, dans mon récit de pratique puisque l'une de mes robes portait son nom.

Le premier souvenir que j'ai des séries, c'est la pochette du vinyle en 33 tours du l'album « A yemma » des Djurdjura que possédait ma mère. Sur cette pochette, trois femmes algériennes, ornées de parures différentes en argent ciselé, et avec les mêmes tenues représentaient à l'époque pour moi une déclinaison de possibilités d'identification. A l'image de la ligne parfaite que l'on recherche dans un ensemble de traits de crayon qui se mêlent, la série est pour moi une manière de permettre à une plus large palette de personnes de s'identifier à mes robes, de se dire, c'est celle-là qui me touche particulièrement, c'est dans celle-là que je me retrouve. On peut être réfractaire à une icône unique, mais une palette plus large permet une identification plus profondément ancrée en soi. En clair, on s'identifie plus personnellement, on s'attache plus profondément à une aspiration, une émanation floue qu'à un modèle unique. D'ailleurs, c'est ce qui est arrivé à mes danseuses, qui ont développé un lien avec leur robe, sur lequel j'aurai l'occasion de revenir. Aussi, le public m'a parlé de sa préférence pour telle ou telle robe dans ses commentaires après la performance. Une mouvance générale est plus facilement absorbée qu'une option unique.

Ma série n'était pas une présentation évolutive d'un modèle mère décliné en plusieurs mises à jour. Elle était composée d'un panel à visages multiples, pour recréer une

mosaïque vibrante de sens, telle deux touches d'un peintre pointilliste qui donnent une troisième couleur quand on prend du recul, en l'occurrence l'Idée de la robe.

### 1.3.9 Jim Denevan - Mémoire de l'éphémère

La pratique de Jim Denevan lui vient d'un besoin de créer qui s'est ressenti après que sa mère a commencé à perdre ses repères, à cause de la maladie d'Alzheimer. Une nécessité de recréer ses propres repères est donc à l'origine de son travail éphémère, qui n'est gardé en mémoire que par la photographie.

«L'art de Jim Denevan s'apparente au 'Land Art'. Le Land Art utilise le milieu naturel (bois, sable, pierre...) comme un vaste terrain créatif. Alors que certains artistes utilisent le papier ou d'autres supports artistiques, Jim Denevan, lui, se sert des immenses plages de Californie pour donner naissance à ses créations. Personnifier un lieu vide. Armé d'un bâton de fortune ou d'un râteau, Jim Denevan, imagine et crée avec application de vastes formes géométriques sur le sable vouées à la destruction des marées. Croix, spirales, triangles, cercles, les formes géométriques sont mathématiquement parfaites. « Lorsque je fais un dessin, je personnifie un lieu qui est vide, un endroit qui est vierge. » aime à expliquer l'artiste. 7 heures de travail, 30 km de marche à pied, chaque 'tableau' lui coûte un travail acharné. Et seule la photographie gravera à tout jamais les créations éphémères de l'artiste.» (<http://expresse.excite.fr/lart-sur-le-sable-selon-jim-denevan-N10010.html>, 2010)

Son travail rejoint ma réflexion sur plusieurs points, le concept de l'éphémère, l'inscription physique du geste dans l'œuvre par la répétition, et la sensibilité par rapport à la mémoire. Sur ce dernier point, je pense à la floraison des *clouds*, nuages cybernétiques virtuels dans lesquels nous conservons nos données pour qu'elles ne soient pas perdues, et pour que nous puissions les consulter au besoin. Nous entraînons donc de moins en moins notre propre mémoire à conserver les souvenirs, et je fais un parallèle direct avec l'idée que cette saturation mémorielle provient du marketing publicitaire et informationnel, sur tous les supports contemporains existants. Il n'y a plus de place dans notre tête, donc, on délègue nos souvenirs à la technologie, a priori moins faillible que l'humain, pour rejoindre Stelarc, dans sa

conception de l'évolution de l'homme en tant qu'hybride chair et machine (Stelarc, 1985).

Ce chapitre établit le cadre général, les concepts principaux et les influences qui m'ont inspirée pour enrichir ma recherche. Le questionnement profond sur le surplus d'informations en lien avec leur diffusion par les canaux des nouvelles technologies et leur incidence sur la fluidité relationnelle et communicationnelle sont des enjeux importants pour ma perception. Je me dissocie en un sens de l'industrie de la mode - à laquelle on a souvent assimilé mon œuvre-, en raison de son caractère superficiel et non inclusif. Le concept de la performance y est aussi effleuré et c'est ce vers quoi le chapitre suivant emmène, afin de pouvoir dessiner une cartographie de l'œuvre performative que sont les *Robes de Papier*.

## CHAPITRE II

### LES ROBES DE PAPIER ET LA PERFORMANCE

Le chapitre II présente les sources d'inspiration en matière de méthodologie et les caractéristiques pratiques de la performance, telles que l'espace et la durée, l'éclairage et le son, ainsi qu'une présentation brève des actrices de la performance. On retrouve aussi dans ce chapitre la scénarisation de la performance, qui a constitué un fil rouge, une sorte de guide qui a permis de communiquer l'essence du projet aux listes de diffusions que j'ai emprunté pour trouver les danseuses qui ont participé à la performance. J'y détaille les différents tableaux qui constituent la création, en expliquant l'intention du rendu, avec les correspondances en matière de durée et de mouvements.

#### 2.1 Considérations esthétiques

##### 2.1.1 Papiers

Le choix du papier journal représentait un défi esthétique. Pouvoir y rester fidèle constitue un défi technique. J'aurais pu choisir de ramasser toutes sortes de papiers comme du papier glacé, du papier de soie, des composites publicitaires, ou des pamphlets de promotion vivement colorés. Mais faire du beau avec du beau c'est facile. J'ai choisi de conserver l'idée du papier journal parce que justement, ce n'est pas un papier très joli à la base. Je ne veux pas faire que du joli. J'ai eu l'occasion de rencontrer un ébéniste qui travaillait le bois d'érable, pour en faire des vases, et qui m'a conforté dans mon inspiration du refus de l'insipide et de la perte d'essence

représenté par l'objet de production massive. Il travaille en réalité les déformations des arbres, les gros nœuds et difformités, et non pas le bois « sain ». « Je travaille tout ce qui est croche, disait-il, ça donne de la personnalité. » Ainsi, le papier journal représente un challenge parce que par rapport à un papier de qualité, ce n'est qu'un petit bout de papier fragile et presque insignifiant. Insignifiant au sens propre et figuré, car il n'est jamais parcouru très longtemps ni avec beaucoup d'assiduité, sauf par les rares qui en font encore aujourd'hui un rituel particulier. Il est destiné à être détruit rapidement, comme un objet que l'on consomme et que l'on rejette. Et si les objets pouvaient parler, que dirait un journal ? Il s'inscrit dans le temps et dans l'espace, dans la culture et dans les aspirations du contexte entier dans lequel il paraît. Il est le lieu, la ville, la journée, il est caractéristique des questionnements que se posent les lecteurs (et les maisons de presse). Il s'inscrit fondamentalement dans le quotidien urbain. On m'a demandé a posteriori où je prenais le journal, si je l'achetais. J'ai ri. Je prenais les journaux dans le métro le plus proche, dans les kiosques, parmi les exemplaires dont personne ne voulait. La beauté et la créativité sont tout autour de nous. Il suffit de regarder.

### 2.2.2 Origami

Le choix de l'origami est basé en fonction d'un critère technique, esthétique et conceptuel. Au niveau technique, il permet de renforcer la texture du papier journal qui est assez fragile originalement. Certains types d'origami fragilisent le papier, au contraire les fleurs de lotus le rendent plus solide. Cela me fait également réfléchir sur l'humain, car, à l'instar du papier, la personnalité d'un humain se définit au fil du temps en fonction de ce à quoi il est confronté, du contexte social, culturel, familial, géographique, économique, historique, religieux, pédagogique, dans lequel il évolue. D'un espace instructif à un autre (au sens où l'instruction permet un apprentissage, un enseignement et un progrès éventuel), la solidité, la résistance et la malléabilité qu'il va développer dépend du pli (cadre) que l'on va lui donner. L'humain est malléable,



fragile, le papier aussi, et c'est une métaphore que je souhaite y faire en réalisant ce travail manuel et qui s'inscrit dans la durée et qui demande aussi une discipline dans la réalisation. C'est une mise en forme qui est prenante physiquement, parce que les mêmes gestes sont répétés autant de fois qu'il y a de fleurs et finissent par devenir un réflexe qui s'inscrit dans la mémoire tactile.

## 2.2 Description de la performance

« La performance est peut-être de fait une façon d'« installer des questions dans l'espace », d'installer des silences dans la musique par exemple ou le mouvement dans l'objet, la vie dans l'art. » (Richard, A.-M. et Robertson, C. 1991)

J'ai souhaité réaliser une performance composée d'éléments sonores, d'un éclairage scénique, de danseuses qui portaient des robes réalisées en papier journal, dans un espace scénique.

L'idée est la suivante. Nous sommes recouverts par des flux continus d'informations qui proviennent de supports médiatiques de plus en plus nombreux. Ils nous collent à la peau comme un vêtement. Parfois l'innovation passe par une pause dans la quête frénétique d'une communication rapide et efficace. Parfois le processus importe plus que l'objectif. *Robes de Papier* propose une performance collaborative et multidisciplinaire, pour tenter de générer une réflexion alternative sur la qualité de la communication et son impact sur les relations humaines.

Mes créations en papier sont des robes-prétextes (expression utilisée par Daniel Pinard à propos de la robe de chair réalisée par Jana Sterbak) pour faire et illustrer une critique postmoderniste, et éventuellement amener à une réflexion sur l'attachement à l'objet, au détriment de l'attachement à l'humain et à sa manière de communiquer.

### 2.2.1 Méthodologie

Le scénario s'est construit sur un mélange entre improvisation et narrativité. Une ligne directrice a été mise en place, puis la place a été laissée aux danseuses pour la construction de la chorégraphie, avec une supervision souple de ma part.

Le déroulement s'inspire du schéma narratif canonique (Adam, 1989) : Situation initiale - élément déclencheur - péripéties - dénouement - situation finale. La « narration » est basée sur le déroulement temporel du rapport à soi et à l'autre, au fil de l'évolution du flux informationnel. Les danseuses présentent quatre tableaux. L'élaboration des tableaux s'inspirera de la méthode des cycles repères de Robert Lepage (Ressource, Partition, Évaluation, Représentation), qui est un système d'improvisation libre à partir d'objets, qui servent à la création de situations et de personnages différents, dans un ordre établi (La trilogie des Dragons, 1985).

« Repère [...] résumant les étapes d'une méthode de travail adoptée très tôt par les gens de la compagnie, dont Lepage. Celui-ci en a conservé l'esprit, sans l'appliquer à la lettre. Par exemple, en initiant ses productions à partir de ressources sensibles, d'objets plutôt que d'« idées » [...] Grâce aux machines et aux accessoires, le « marionnettiste » Lepage fait se transformer les acteurs, tout comme lui-même, qui montre une formidable capacité de métamorphose (voir par exemple ses multiples avatars dans la pièce *La face cachée de la lune*), comme la critique le reconnaît aussi. »  
([http://www.contacttv.net/i\\_dossier\\_recherche\\_contenu.php?id\\_rubrique=164&id\\_article=303](http://www.contacttv.net/i_dossier_recherche_contenu.php?id_rubrique=164&id_article=303), 2006)

Il s'agit d'un évènement auquel était convié un public invité par bouche à oreille, sur mon réseau social personnel, et celui des danseuses, et de tous les collaborateurs techniques du projet. J'ai aussi utilisé les listes de diffusion du département de danse, de communication et de théâtre relayé par l'intermédiaire de l'administration de l'UQAM.

### 2.2.2 Lieu

Le lieu devait avoir comme caractéristiques d'être une salle avec une estrade surélevée, un promontoire rectangulaire qui permettait aux danseuses d'évoluer et de défiler sur la scène. Nous avons installé neuf praticables loués au département de Théâtre de l'UQAM à cette occasion, à l'intérieur de la salle entre les six poteaux en béton, pour réussir à créer cette estrade qui faisait huit pieds par trente-six pieds. La base de l'estrade était collée au mur du fond de la salle pour des raisons sécuritaires, afin que les danseuses ne tombent pas pendant la performance. Un rideau noir masquait l'arrière-scène d'où les danseuses émergeaient.

### 2.2.3 Eclairage scénique

L'espace était sombre, une pénombre dans laquelle huit spots de lumières ont été installés au-dessus de la salle. La configuration de l'estrade et de la salle ont permis l'installation de quatre néons de diodes électroluminescentes qui venaient éclairer les robes en diagonale, de manière à donner une texture alternative et un éclairage qui définissait les ombres des volumes d'un autre angle. L'alternance entre les deux éclairages créait un changement d'atmosphère. Le choix des couleurs des spots reste à varié en fonction de l'ambiance que je voulais donner, mais la palette de couleur allait du blanc au bleu en passant par le rose, le jaune orangé, le rouge. Le premier tableau variait les couleurs de bleu et rose, puis blanc parfois, mais il persistait une semi pénombre qui mettait en valeur les détails des découpes du papier. Le tableau 2 était très éclairé, avec une lumière blanche qui allait chercher la froideur du défilé standard. Le tableau 3 allait chercher un bleu foncé profond, qui intensifiait les mouvements des danseuses. La fin du tableau 4 était éclairée par un orange feu de camp, pour aller chercher une chaleur humaine dans le dernier tableau.

#### 2.2.4 Son

La musique de l'évènement est un mélange entre une musique originale créée à l'occasion de l'évènement, une recherche de musiques préexistantes, et une musique tirée du film *Fleur du désert*, réalisé par Sherry Hormann en 2009. Le mixage final a été réalisé par deux DeeJay qui faisaient partie de mon réseau personnel.

Le son voulait donner un esprit particulier aux scènes. Au début je n'étais pas certaine d'introduire du son parce que la symbolique de ce dernier ne me paraissait pas essentielle. J'ai aussi essayé de concevoir que tous mes spectateurs ne seraient pas entendants, et c'est pour cette raison que je n'ai pas mis l'accent sur ce paramètre. Ce que je veux dire, c'est que la musique aurait pu être différente, je n'y ai pas attribuée une signification lourde et indispensable, si ce n'est un accompagnement auditif pour les danseuses et le public. Je voulais concevoir une bande sonore devait inclure différents traitements de sons. Je voulais que l'ensemble alterne entre l'ethnique et le moderne. Je prévoyais de me faire aider par un jeune créateur de son pour la création de la musique et du mixage. Cependant la collaboration a mal tourné, et j'ai dû faire face à des imprévus particulièrement irritants avec des répercussions sur les danseuses et la conceptrice de la lumière. J'ai eu la chance d'avoir dans mon réseau personnel deux DeeJays, qui sont partis de là où s'était arrêtée la collaboration antérieure, afin de pouvoir mixer et finaliser le montage audio. C'est l'une des parties pour laquelle j'ai appris à accepter l'aide que l'on m'avait proposé, et qui constitue une forme de lâcher-prise.

#### 2.2.5 Durée

La performance a duré une vingtaine de minutes, pendant la soirée de l'évènement étalée sur deux heures. Il ne s'agissait pas d'une exposition statique, à quoi je m'opposais également pour la présentation de mon travail que je situais quelque part entre immobilisme et rythme effréné. J'ai imaginé et réalisé plusieurs phases, dont

une phase d'entrée des robes l'une après l'autre, de manière à ce que chaque robe puisse être considérée en tant qu'unique dans un premier temps, et ensuite qu'elle soit replacée dans un ensemble. Elles ont fait une entrée progressive, sortant d'un rideau aménagé dans un style de défilé de mode.

#### 2.2.6 Danseuses - Performeuses

Les danseuses ont choisi de participer au projet plus qu'elles n'ont été sélectionnées. Des appels à la participation ont été envoyés par plusieurs réseaux de diffusions, dont celui des médias sociaux et de l'UQAM, avec la participation du département de Danse, de théâtre et de communication, et surtout par le bouche à oreille. C'est donc l'essence du projet qui a attiré les danseuses. J'ai eu du mal à choisir une terminaison pour qualifier les personnes qui ont porté mes robes. Elles étaient proches des mannequins car elles défilaient pour montrer des vêtements, sans être mannequin du tout, elles ont dansé, certaines étaient des professionnelles et d'autres des débutantes, elles ont été des performeuses, mais en même temps des cintres... J'ai dû également justifier mon choix de ne prendre que des femmes, je n'ai pas de raison absolue pour ce paramètre, mais l'image m'est simplement apparue telle quelle. Peut-être la place de l'homme dans ma propre histoire n'a pas été pertinente... De plus choisir de mettre un, deux ou trois hommes communique quelque chose de différent, que je devrais aussi justifier. Pourquoi un homme, est-ce qu'il va porter une robe ? Pourquoi pas ?...J'ai décidé de choisir uniquement des femmes pour réaliser cet événement. Je n'avais pas de tranche d'âge ou de taille prédéfinie, mais j'ai créé mes robes avec mes propres mensurations, les danseuses devaient pouvoir les porter. Dans le récit de pratique, j'élaborerai davantage sur les retouches qui ont été effectuées.

## 2.3 Scénarisation

### 2.3.1 Temps 0 - Entrée en matière.

Les spectateurs entrent dans la salle en passant par le hall où sont accrochées les robes sous des spots lumineux. Ils vont s'asseoir. Les danseuses arrivent dans le hall pour décrocher les robes. Elles partent avec en arrière scène pour les enfiler.

### 2.3.2 Tableau 1 - Symbolisation de la présence du flux informationnel qui colle à la peau comme un vêtement.

Durée : 5 minutes

Son : L'ouverture de la séquence sonne vocal/ethnique avec une sorte de chorale qui reprend un son de façon sporadique. L'ensemble était assez lent.

Mouvement : Le flux informationnel est symbolisé par les robes en papier journal qui sont les premiers supports sur lesquels sont apparues les informations depuis la naissance de l'imprimerie. Les robes font office de réceptacle de siècles d'informations concentrées sous la forme du matériau papier. Les danseuses sont habillées avec les robes de papier. Elles avancent l'une après l'autre, en se déployant plus qu'en défilant. On garde quand même une structure dans la marche. Les danseuses s'arrêtent parfois, et elles tournent lentement sur elles-mêmes, s'entrecroisent. Elles jouent avec la texture, soulever et faire bouger les robes, fluidité, pour explorer ce qu'elles peuvent faire avec leurs mouvements. On devait ressentir une adéquation entre le corps et la danseuse comme si le papier ne les dérangeait pas et qu'elles y trouvaient leur compte. Les robes sont des accessoires que l'on utilise à ce stade.



### 2.3.3 Tableau 2 - Symbolisation de la progression des flux informationnels aujourd'hui.

Durée : 4 minutes

Son : Le son est plus cadencé, avec des échos plus froids et secs, comme un déplacement vers une tonalité modernisante.

Mouvement : accélération de la marche, urbanisation du style, mime du défilé sérieux. Le rapport au vêtement est plus rigide, moins fluide. On doit ressentir qu'il y a une identification à la robe, comme si la danseuse était devenue le vêtement, mais perdait de son identité propre. L'esprit de la robe doit enrober l'esprit de la danseuse, comme si elle devenait un cintre qui expose le vêtement. On sourit moins ou peu, le synchronisme est plus fort. Expression du conditionnement.

### 2.3.4 Tableau 3 - Symbolisation du problème de pollution informationnelle

Durée : 7 minutes

Son : Le son comprend plusieurs phases. Certaines phases sont douces, certaines sont plus intenses. La bande sonore comporte beaucoup d'instruments, symbole de la densité informationnelle. La musique finit par un silence à la fin de la séquence, puis on entend un battement de cœur.

Mouvement :

- 1<sup>ère</sup> partie du 3<sup>e</sup> tableau

On doit voir la pression, l'oppression, l'inconfort. Les danseuses peuvent sursauter, les mouvements sont plus secs, cassants et cassés, névrotiques, tout comme les expressions faciales. L'objet n'est plus en adéquation avec l'humain, il l'a dépassé. On doit sentir le décalage entre les danseuses qui finalement ressentent qu'elles ont

perdu le contrôle des robes devenues invasives. Elles peuvent ressentir des démangeaisons, comme si tout ce qui restait à faire était d'enlever les robes.

- 2<sup>e</sup> partie du 3<sup>e</sup> tableau (sur le battement de cœur)

Les danseuses veulent sortir de leur prison de papier, qui sont devenues trop lourdes, trop encombrantes pour elles. L'esthétique et le beau deviennent des artifices difficiles à ôter. Les danseuses finissent par déchirer les robes pour s'en extirper. Elles peuvent déchirer d'un coup sec, ou progressivement. Certaines libérations sont plus douloureuses que d'autres. Multiplicité de styles d'arrachage. Les mouvements ne sont pas forcément esthétiques car c'est la délivrance qui importe. On peut mélanger le beau et le non-beau. Il est possible que les danseuses se marchent sur les robes, symbole de la désynchronisation des interactions sociales.

#### 2.3.5 Tableau 4 - Symbolisation du retour aux origines, (la peau), de la renaissance, début d'un nouveau cycle

Durée : 5 minutes

Son : La musique démarre doucement sur du piano. Dans cette section aussi la musique connaît plusieurs phases, certaines lentes et d'autres plus cadencées. La lumière se rallume en tamisé, en intensité progressive. Si possible, elle reste tamisée et seuls certains spots dirigés sur les danseuses se rallument en lumière plus orangée et chaleureuse avec une intensité qui s'accroît et qui baisse à nouveau, le clignotement est progressif, pas sec.

Mouvement : La frénésie s'est arrêtée. Les danseuses n'ont plus de robes de papier. Tout doit être déchiré. Elles portent uniquement des sous-vêtements couleur chair qui vont chercher la texture du nu (Dans l'idéal. Les débris peuvent rester sur le sol. On renaît de ses cendres. L'orientation est kinesthésique, le toucher prime. Les danseuses

ont les yeux fermés dans un premier temps et cherchent à les ouvrir doucement, gênées par la nouvelle luminosité (la luminosité symbolique, pas forcément réelle). La proximité est importante, ainsi que le contact physique des danseuses collées entre elles, qui forment un ensemble, un peu comme des nouvelles nées qui se rassurent du contact charnel avec l'autre. Pas d'aspect sexuel, mais plus un rapport de reconnaissance, d'apprivoisement de l'autre par le toucher. Les danseuses peuvent s'attraper, se presser la peau. Mouvement lent qui alterne avec un mouvement plus fluide. L'ensemble doit donner l'impression d'une respiration collective, ou les esprits se resynchronisent parce qu'ils ne sont plus entravés ou pollués par le superflu. Elles s'entraident parfois à bouger, comme dans une prolongation de mouvement les unes des autres. Elles retrouvent une mobilité qu'elles apprécient. Elles ré-apprivoisent leur propre corps. Le final a lieu dans un regroupement en cercle, le corps tourné vers l'extérieur, le visage serein.

Avec les éléments de ce deuxième chapitre, on est en mesure de se représenter l'apparence de l'œuvre, un peu comme des morceaux de puzzle que l'on place peu à peu pour visualiser la conception, la forme, la couleur et l'essence de l'œuvre. Il est évident que toutes les descriptions du monde ne remplaceront pas l'expérience vécue, mais ce sont des éléments importants qui m'ont permis de me représenter progressivement la direction qu'allait prendre l'évènement. Pour comprendre de manière interne ce que j'ai vécu pendant la conception des robes et du spectacle, le chapitre III nous emmène dans le récit de pratique.

### CHAPITRE III

#### RÉCIT DE PRATIQUE

« On ne va pas voir une œuvre. On ne va même pas la regarder. Ce serait agir en pur voyeur. Et la traiter comme un fétiche. On lui rend visite. Ou c'est par elle qu'on est visité. En elle je rencontre le monde. Intégralement. En elle, quelqu'un vient à ma rencontre. M'apporte son propre monde. Ce monde dans le monde révèle le mien. » (Ouellet, 2005)

Le chapitre III présente l'expérience personnelle que j'ai vécue en tant que directrice artistique du projet. Il parle de mon ressenti, de mon état d'esprit au cours des longues heures de fabrication des robes. Il parle du processus interne que j'ai effectué tout au long des deux dernières années, et surtout au cours des deux derniers mois avant la présentation, qui ont été le paroxysme de mon investissement dans le projet. On retrouve les robes par leur nom, *Ballet*, *Gatsby*, *Lotus*, *Plume*, *Dentelle* et *Jimmy Nelson*. On y trouve les détails techniques de fabrication, l'adaptation de mesures que j'ai dû réaliser, ainsi que le processus d'incarnation des robes par les danseuses. J'explique également ma décision de faire déchirer les robes sur scène, et je mentionne la controverse que cette décision a générée. Je parle de mon rapport à mon statut polyvalent, et mes relations avec les différents acteurs du projet, Charlotte à l'éclairage, Ariane, Christine, Claudia, Gabrielle, Sandrine et Sophie à la danse, et la participation active de ce que j'appelle « mes petites mains ». On y retrouve enfin des éléments qui racontent le passage de ma pratique plastique antérieur à un événement de l'ampleur de *Robes de Papier*.

### 3.1 État d'esprit lors de la création des robes

J'ai mis du temps à rentrer dans l'espace de ce qui allait devenir « l'atelier ». La première étape a été l'acquisition du mannequin de couture, que j'ai mis des semaines à trouver. J'essayais de réduire les frais, mais j'ai fini par aller à Fabricville avec une personne de ma connaissance qui possédait une auto et dont j'ai sollicité l'aide et qui a fini par devenir une amie au cours du processus. La raison pour laquelle je précise ceci, c'est parce que le processus communicationnel que j'ai expérimenté au long du processus est très important. Je pense en fin de compte avoir vécu des moments de qualité relationnelle, et je crois que les liens entre ceux que j'appelle mes « petites mains » et moi ont été nourrissants pour chacun de nous.

Le moment où j'ai commencé les robes était une passe difficile dans ma vie personnelle, la relation de couple dans laquelle j'étais depuis cinq ans arrivait à un tournant, et a posteriori, je crois que le projet *Robes de Papier* s'est nourri de l'instabilité émotionnelle dans laquelle je me trouvais. Un projet d'art-thérapie personnel. J'ai réellement investi l'espace lorsque mon domicile n'avait plus des allures de chez soi, et l'atelier s'est transformé en seconde maison, sans bruit, où j'avais accès 24h sur 24, sans restriction. J'avais déjà commencé à plier des lotus depuis plusieurs semaines, souvent seule, mais parfois accompagnée. Le pli des origamis a été un autre moment de partage avec l'une de mes « petites mains ». Un moment où on échange une connaissance, celle du pli, et lorsque le pli est devenu réflexe, on passe à un échange d'un autre type, car sous prétexte d'être occupées à poser une action physique, on est en réalité en train de prendre le temps d'échanger des pensées personnelles, des solutions, de partager de l'écoute réciproque et de la complicité. Même si cela ne dure qu'un temps, il aura été de qualité. J'ai plié des lotus avec une de mes collègues de travail que je côtoyais depuis 3ans, et avec qui je n'avais jamais échangé autant. Peut-être que j'étais trop fermée à toutes les relations dans lesquelles j'aurais pu investir ici, à Montréal, parce que j'étais uniquement axée sur la difficulté que représente l'Hiver Québécois pour moi, sur la peine que



j'éprouve en quasi-permanence d'être loin géographiquement de ma famille, et par conséquent du non-sens de vivre des relations qui ne sont qu'éphémères et pas assez profondes. J'ai été surprise par la considération et l'écoute que j'ai pu recevoir de mes « petites mains ». Je pense l'avoir rendu aussi. Je crois que le déplacement de mon noyau familial, à l'occasion de mon évènement, a généré une connexion entre les deux mondes, que je sépare autant mentalement que géographiquement. J'ai souvent eu l'impression au cours des cinq années que j'ai passées à Montréal que ma vie ici n'était pas réelle. Pour l'image, j'avais l'impression de vivre à travers une vitre et de me voir de l'extérieur. La connexion entre les mondes par l'intermédiaire du projet aura rendu mes relations et ma vie plus valide ici...en tout cas au moins pendant le projet. La construction du projet m'a donné envie de me lever le matin, ce qui n'était pas arrivé depuis longtemps. La course après la montre du dernier mois a eu lieu parce que j'ai eu une date limite, sinon j'aurais encore pu procrastiner. Ma mère et ma sœur ont pris leur billet d'avion pour venir voir l'évènement que j'avais situé à une date approximative...qui s'est précisée lorsque j'ai appris la nouvelle de leur arrivée.

Lorsque les gens venaient m'aider à faire des boulettes de papier ou du déchiquetage, il en ressortait plus que des boulettes de papier ou des lanières déchiquetées, il en ressortait une relation. Cela prouve que mon projet aura au moins réussi à rapprocher les gens. Ce qui était intéressant, c'est que lorsque l'on réalisait le travail manuel, on était déconnecté de l'espace virtuel. Rares sont les fois où l'in s'occupait de nos téléphones respectifs. Nous avons eu beaucoup de discussions de fond, le genre qui fait évoluer la croissance personnelle. Pour ma part, les discussions tournaient autour des préoccupations que j'avais à ce moment, ce qui n'avait pas marché dans mon couple, pourquoi, ce que j'attendais maintenant, quelles zones de confort j'étais prête à dépasser, comment je me redéfinissais en tant que femme, quels étaient mes aspirations refoulées, quelles expériences j'avais envie de vivre... Des discussions qui ont lieu car elles ont l'espace pour exister. J'ai été surprise de l'implication des gens dans mon projet, je leur ai demandé ce qu'ils y trouvaient. Ce qui revenait



comme réponse était la qualité du temps, la relation, bien que l'activité n'était a priori pas faite pour rapprocher les gens.

Il a été question de déchiqueter à grande échelle pour construire une partie du décor, comme une mer de papier déchiqueté, partie qui a été abandonnée à cause du peu de force symbolique.

« Le plus grand dilemme auquel est confronté l'artisan-*craftman* moderne tient à la machine. [...] Tisserands, boulangers et métallos ont tous adopté des outils qui ont fini par se retourner contre eux. L'avènement de la microélectronique signifie que des machines intelligentes peuvent envahir les domaines [...] autrefois réservés au jugement humain. (Sennett, 2008, p.115)

Je ne voulais pas faire le choix d'engager des professionnels du déchiquetage dans un simple but d'efficacité. Cela rentrait en contradiction avec mon point de faire manuellement et à petite échelle. Je trouve que le passage à l'efficacité à tout prix, on perd l'essentiel du processus. Pour l'anecdote, il fallait faire attention à la surchauffe des déchiqueteuses, on devait donc parfois arrêter l'action à cause de cet aspect technique. Engager des professionnels pour effectuer le travail aurait eu une dimension aliénante, alors que faire le travail ensemble redonne un côté humain à cette même tâche. Un travail répétitif finit par s'inscrire dans le corps de celui qui pose le geste. Je pensais à l'action-painting, à Pollock, à Klein qui utilise le corps comme objet. Je me suis demandé s'il existait des écrits relatant la relation communicationnelle des modèles qui ont servi à faire les *Anthropométries*. Qu'est-ce que ces performances ont généré au niveau relationnel. Elena Palumbo-Mosca a performé pour Yves Klein. Elle dit ceci, dans le catalogue qui accompagnait l'exposition du peintre en 1997:

«It was our way of life, experimenting and searching, and trying to understand our world. [Yves] knew me, he knew that I enjoy using my body and my energy and also that I would try to understand what he wanted. [...]I had an intense, happy experience of reality, and I was even allowed to leave a mark of the brief presence of my body in the endless stream of life, a sign of beauty and cosmic energy passing through.» (Elena Palumbo-Mosca, 1997)

Ce que j'entends dans ce témoignage, c'est qu'il y a une relation entre le modèle et l'artiste, comme une extension physique, une prolongation de l'artiste dans l'œuvre, par l'intermédiaire de la performeuse. C'est ce que j'ai ressenti dans *Robes de papier*, comme si les danseuses étaient sorties de ma tête, et que chacune représentait une parcelle de ma personne, additionnée de leur propre personnalité.

L'utilisation de l'outil électronique crée une distance relationnelle. On pense que l'autre est en train de communiquer avec quelqu'un d'autre en même temps. L'interprétation tourne autour d'une volonté (involontaire ?) apparente de ne pas être dans le même espace. Par imitation, la personne en face aura tendance à faire la même chose. Combien de fois sommes-nous de chaque côté d'un lit, ou d'une table de restaurant, avec un écran devant les yeux ? A quel point ce phénomène peut-il endommager les relations interpersonnelles ?

Je pense que travailler sur mes robes me permettait de prendre du recul par rapport aux événements de ma vie, pour pouvoir me concentrer sur un objectif concret, qui consistait à bâtir des robes en papier, ainsi que l'évènement tout autour. Je dissocie mon état d'esprit en trois catégories : la création des robes seule; la création du décor accompagnée ; la création de l'évènement, avec la collaboration des danseuses et de ma conceptrice de lumière. Le premier état d'esprit est davantage introspectif, c'est l'étape où j'ai fait le point sur la situation courante. Le deuxième état est la verbalisation et l'échange, il est composé de l'ensemble de toutes les conversations que j'ai pu avoir avec mes « petites mains ». Le troisième est la projection constituée par un investissement mental et physique dans l'avenir. Cette étape consiste en un dépassement de la situation courante, pour se projeter vers l'avant, et mettre à jour sa croissance personnelle.

### 3.2 Processus de fabrication des robes

#### 3.2.1 Ballet

Ballet a été la première robe à taille humaine que j'ai créée. J'ai commencé par faire la structure du bustier, puis j'ai ajouté les bandes de papier les unes après les autres, en les orientant de manière à pouvoir suivre le contour et l'inclinaison de la poitrine, puis du buste. J'ai ensuite attaqué la partie basse de la robe, en faisant une séparation au niveau de la taille pour faciliter la mobilité de la danseuse qui la porterait. J'ai été inspirée par les découpages d'enfants que l'on fait dans les petites classes pour Ballet. Je connais cette technique sous le terme de napperons, la découpe consiste à faire des entailles plus ou moins grandes dans un papier plié au préalable pour que des formes géométriques s'y dessinent une fois déplié. On peut plier le papier en éventail ou en triangle, mais j'ai préféré un pli plus complexe, en losange puis en triangle pour diversifier le style des entailles une fois le papier déplié. Quand le découpage était fait, j'assemblais les extrémités avec de la colle pour pouvoir créer du volume. Puis j'ai superposé les feuillets les uns par-dessous les autres, pour faire descendre la matière le long du corps du mannequin. La bande au niveau de la taille était composée d'une tresse, qui renforçait la solidité de la ceinture, et qui sécurisait les bandes verticales qui constituaient sa structure. Je pensais au début faire une robe longue mais le volume créé par l'accumulation de papier rendait difficile la mobilité de la personne qui allait porter la robe. J'avais prolongé les bandes pour avoir un support architectural jusqu'aux chevilles environ, mais j'ai trouvé que ce serait trop lourd pour la performance, et après avoir garni la robe de ses papiers ajourés, j'ai coupé les bandes qui descendaient plus bas, pour ne garder que l'esprit de ballet, que j'ai eu l'occasion de connaître lors de mes sept années de pratique en danse classique étant plus jeune. J'ai toujours eu une affection particulière pour le volume et la grâce qu'avaient les robes de ballet. Lorsque nous faisions des spectacles de fin d'année, les robes qui étaient réservées aux grandes danseuses, celles qui avaient un rôle important dans la chorégraphie étaient souvent mousseuses, avec de la crinoline, qui

rappelait les robes de princesses ou de mariée. Petite, j'ai souvent dessiné des robes, décalqué ou copié celles que portaient les princesses de mes dessins animés. J'aimais l'accompagnement du mouvement que la texture de la robe générait. Je suppose que cet esprit s'est reflété dans le volume de Ballet.

### 3.2.2 Gatsby

J'ai commencé par faire le squelette de Gatsby. Dans ma tête, peu importaient les fixations ou le côté pratique, je voulais juste faire de cette robe un objet architectural, décalé, explorer plusieurs textures. Après l'exercice de pli et de découpe qu'avait été Ballet, je voulais toucher à la couleur. J'ai d'abord construit les bandes blanches pour ensuite « remplir » de couleurs. Un peu comme un dessin d'enfant, sauf qu'au lieu de faire des contours bien droits, et de les colorer après, mes contours partaient dans tous les sens. Je voulais qu'ils sortent de l'ordinaire et qu'ils aillent dans un sens contraire à la logique. Sortir du cadre...en créer un nouveau. Finalement j'ai travaillé davantage dans l'inclinaison des lignes structurales. Ca a donné un dos semi nu à Gatsby, et une bande qui passait sur le cou pour rejoindre et maintenir l'avant et l'arrière et des pointes au niveau des cuisses. J'ai sélectionné plusieurs pages similaires d'un journal de la même journée pour travailler la couleur. Je n'ai pas essayé d'appliquer des règles dans la sélection de la couleur, je l'ai vraiment choisie à l'intuition. Après avoir rempli les espaces, j'ai recollé par-dessus des bandes blanches issues des marges des journaux pour avoir une finition esthétique. Ensuite je me suis attaquée aux « ailes » sur les côtés. L'idée est venue d'une image, la couleur beige est en fait un dos pour une publicité de matelas. J'ai découpé en lamelles, puis en petits carrés, que j'ai assemblés les uns superposés aux autres, ce qui a fini par créer un effet de mosaïque nacrée que j'aimais beaucoup. J'ai passé environ trois heures sur chaque aile, sans compter les finitions de marges blanches. L'effet était fantastique, et j'aurais voulu l'exploiter davantage dans une autre robe. De l'autre côté, j'ai choisi un



camaïeu plus sombre, qui me rappelait des plumes de geai, noir gris bleu et un peu texturé. Pour casser avec la dureté des traits en pointe j'ai choisi d'insérer des lamelles superposées en dessous. C'est cet assemblage de lignes et de franges qui a révélé le côté années vingt de la robe et qui lui a donné le nom de Gatsby, tiré de l'adaptation cinématographique du roman de Fitzgerald que j'avais vu quelques mois auparavant. J'aime beaucoup le style vestimentaire des années vingt, je suis admirative du travail artisanal de perles, broderies, plumes et textures incroyablement créatif sur les robes de l'époque et qui exhale de féminité. Je trouve que Gatsby représente le glamour et la classe d'une époque qui a marqué un tournant dans le domaine de l'habillement.

### 3.2.3 Lotus

Lotus est la plus longue et lourde des *Robes de papier*. La création a commencé par le premier dessin que j'ai fait d'elle. J'ai réalisé le modèle réduit environ un an avant. J'avais donc déjà une bonne idée de ce à quoi elle ressemblerait une fois finie, et je n'étais donc pas pressée de la matérialiser, contrairement à d'autres robes, dont l'idée pouvait venir au fil de l'inspiration. Dès qu'une robe se matérialisait dans ma tête, je ressentais le besoin de lui faire voir le jour, pour ne pas la perdre. Cela faisait partie de mon processus de création. Pour Lotus, j'avais mis du tissu sur le modèle réduit que j'ai supprimé sur le grand modèle, afin de respecter la contrainte du support papier unique que je m'étais imposée à moi-même dans la conception. J'ai conçu le bustier avec des bandes plus larges mais moins épaisses que celui de Ballet, en me disant que ça tiendrait aussi bien. Je n'avais pas calculé que cette robe serait mise à l'épreuve par qui en prendrait possession. La jupe de lotus est constituée en dessous par une armature de bandes de papier, avec trois bandes positionnées en cercles pour maintenir l'élargissement de la robe en forme de cône. Les bandes qui vont du genou aux chevilles sont détachées les unes des autres, pour donner une flexibilité minimum

et éviter l'effet paquet monolithique. Une tresse de papier est collée au niveau de la taille pour donner de la finition à la ceinture. Les lotus qui étaient sur l'ensemble de la robe avaient une taille différente, et ont été fabriqués avec des morceaux de papier carrés de différente grandeur. La ligne supérieure de lotus qui était collée à la ceinture est composée de très petits lotus, les deux lignes inférieures sont composées de petits lotus, et tout le reste est composé de lotus de taille moyenne. Les deux lignes les plus proches du niveau de la cheville étaient composées de grands lotus. J'aurai voulu que le rendu de Lotus soit plus aérien, un peu comme une robe de mariée pleine de fleurs légères. Mais la solidité des fleurs rendait la chose techniquement impossible pour cette robe. Ou alors il aurait fallu trouver un moyen de les poser sur un tissu fluide comme sur le modèle réduit. Mais je voulais vraiment respecter la contrainte du simple papier.

### 3.2.4 Plume

La deuxième robe que j'avais créée en miniature était Plume. Je l'avais faite pour la même occasion que la miniature de Lotus, lors de l'étape d'expérimentation du cours de développement de projet. Plume posait un autre challenge, celui de la réalisation en grand format. Les bandes blanches que j'avais utilisées étaient extraites des marges des journaux. J'avais donc réussi un bel effet chromatique, qui rendait très bien sur la miniature. A cause de la largeur des plumes sur le grand modèle, je n'ai pas pu reproduire cet effet chromatique que j'aimais beaucoup sur le petit modèle. Les marges blanches du journal étaient trop fines et les plumes trop larges. On peut dire que je me suis inspirée de la technique de petite Plume pour construire la grande. L'adaptation est aussi un critère important dans le processus créatif. On ne peut pas forcément refaire pareil, et ce n'est pas grave, car la créativité naît et se nourrit des obstacles. J'ai décidé de donner un style de coupe décalé à Plume, en amande, et j'ai réalisé la structure en suivant cette idée. La hauteur de la bande inférieure de la robe



s'arrêtait au genou, et la bande la plus longue s'arrêtait à la cheville. L'effet des plumes de papier sur l'armature était très beau, particulièrement en transparence, car on aurait vraiment dit une aile. Les plumes avaient une fixation à la base, et parfois une autre au milieu de la bande, mais elles gardaient une indépendance de mouvement, ce qui donnait une sorte de chatoiement du mouvement toutes plumes ensemble. Le bustier de Plume a été créé avec une superposition de plumes, sur deux bandes horizontales parallèles. Il était cintré grâce à une ceinture de papier noire attachée à l'arrière par un velcro. Le rendu de l'ensemble de la robe était assez aérien, grâce au jeu de l'air entre les différentes strates de plume, et à cause de la forme en amande qui laissait passer l'air et faisait voler les bandes semi-détachées. Je pense que j'aurais aimé que Plume ait encore plus d'ampleur, et traîne à terre, mais je me suis dit que les danseuses perdraient en mobilité et risquaient de marcher sur l'arrière de la robe.

### 3.2.5 Dentelle

J'ai voulu explorer la légèreté et le glamour de la dentelle. En allant chercher des bâtons de colle à Omer Desserres, j'avais parcouru les rayons à la recherche d'inspiration. Je suis tombée sur le rayon poinçons, et j'ai vu le motif de celui que j'ai utilisé, longtemps avant de réaliser Dentelle. J'ai gardé en mémoire la forme et l'emplacement de l'objet, et je l'ai laissé m'inspirer au fil du temps. Comme on laisse mijoter un carré de viande pour qu'il s'imprègne de la saveur. Le temps est un élément important dans le processus de création, car il permet de construire une image mentale qui se précise et s'affine au fur et à mesure, et quand c'est prêt, on fait naître l'objet. J'ai construit Dentelle spécifiquement pour Christine, à cause de la particularité de ses mensurations. Je lui avais fait essayer d'autres robes auparavant, mais je la sentais mal à l'aise. J'ai donc décidé d'en construire une nouvelle, avec le motif de dentelle que j'avais gardé dans un coin de ma tête et qui n'avait pas encore

été exploité. J'ai commencé par l'armature au niveau de la brassière, car c'était le challenge majeur dans ce cas. Le bustier devait donc être solide pour supporter le poids qu'il allait devoir retenir. J'ai contrebalancé la solidité du bustier de cette robe, justement avec des dentelles de papiers, faites au poinçon mécanique. Le nom de Dentelle est aussi un hommage à l'œuvre de Myriam Dion, *Dentelles de journaux*, dont je me suis inspirée pour les découpes du papier. Pour la partie inférieure de la robe, j'ai fait courir les bandes à la verticale, pour avoir des supports sur lesquels j'allais déposer chaque pétale de Dentelle. Les pétales ont été coupés en forme de goutte d'eau, avant d'être poinçonnés sur l'arrondi de la goutte, et collés du bas vers le haut pour créer un effet d'empilement de couches. J'ai ajouté à la taille trois bandes de velcro pour pouvoir maintenir au mieux la robe sur la danseuse. Je n'aimais pas vraiment rajouter du velcro parce que c'était de la matière étrangère au journal, mais j'y ai été contrainte pour des raisons techniques. J'ai rajouté ce qui était vraiment indispensable en tant que matière externe. Mon souci était de préserver au maximum la « pureté » d'un matériau unique et d'en explorer au mieux les capacités plastiques. Je voulais également essayer d'éviter au maximum les déchets, surtout en plastique. La protection de l'environnement est une chose à laquelle je suis sensible et c'est l'une des raisons pour lesquelles je ne voulais pas utiliser des matériaux neufs ou difficiles à dégrader, comme du papier blanc, ou ciré. Je voulais utiliser ce qui a déjà été produit et qui restait à l'abandon dans les kiosques à journaux du métro.

### 3.2.6 Jimmy Nelson

La robe s'appelle Jimmy Nelson, pour la simple raison que le motif qui la constitue est tiré d'un journal qui présentait sa photographie. L'image m'a touchée pour plusieurs raisons. D'une part, Jimmy Nelson est un photographe dont le travail m'était familier avant la parution de sa photo dans le journal, et il figurait déjà dans ce qui constituait mes références conceptuelles et esthétiques. Il photographie des

peuples qui sont en voie d'extinction, et l'esprit de capture avant que l'éphémère ne fasse son travail est aussi présent dans ma ligne de pensée dans *Robes de papier*. Chez Jimmy Nelson, la prise de photo entraîne la prise de conscience. Dans mon projet, la présence entraîne l'expérience. Les deux veulent mener à la réflexion. Pas de réflexion culpabilisante, mais une volonté commune de mettre au jour avant que la beauté de l'éphémère de l'humain ou du papier ne disparaisse et que la mémoire ne fasse place à l'oubli. La chair ne vaut pas d'ailleurs pas forcément plus que le papier...

D'autre part, la photographie présente une maman et sa fille. Je possède moi-même une photographie de ce genre avec ma mère, et cela m'a fait penser au sens large à toutes les mères du monde, qui élèvent leurs enfants seules. Je parle de matriarcat parce qu'en Guadeloupe dont je suis originaire, les familles tiennent en grande majorité grâce à ce système. Les mères sont les piliers de l'éducation dans les foyers, désertés par des géniteurs démissionnaires. L'ensemble des Antilles connaît le même problème, dans lequel l'esclavage joue un rôle quant à la quête identitaire des hommes, et à leur incapacité à créer une relation stable et banalisée avec les femmes, et de trouver leur place au sein de la famille. La situation s'appliquant à ma propre expérience de vie, ma mère constitue le seul repère parental que je reconnais. La superposition des losanges qui constitue la robe est donc une petite mosaïque qui représente l'importance de la mère pour l'enfant. Je suis consciente que ceci ne constitue pas une vérité générale, mais c'est mon expérience.

Jimmy Nelson a été construite sur mesure pour Claudia Chan Tak, dont les mensurations m'ont aussi donné du fil à retordre. En effet, Le buste de Claudia était très petit, et les robes que je lui avais fait essayer étaient toutes trop larges au niveau du buste. Les retouches auraient déconstruit l'architecture des robes. J'ai donc créé celle-ci de toutes pièces pour qu'elle s'ajuste à ses mesures. J'ai commencé par le bustier, et j'ai superposé les bandes de papier journal verticalement cette fois-ci. J'ai marqué un pli au niveau de la taille pour faire en sorte que les losanges de papier que

j'allais coller dessus par la suite aient un volume plus important. Le volume donnait aussi plus de mobilité à la danseuse, car le papier n'était pas collé à elle, entravant ses mouvements. Claudia m'avait aussi mentionné qu'elle aimait le style « robe de fée », et qu'elle aimait le volume que j'avais commencé à créer sur sa robe. Je peux dire que la construction de cette robe était plus interactive que les autres au sens où elle a connu plus d'interactions avec la danseuse qui la porterait pendant sa construction. Le choix de la répétition du motif est volontaire, je voulais exploiter une texture encore différente des robes précédentes, avec une base d'images similaires, pour créer un motif. On pouvait lire sur certains losanges le titre de l'article : « peuples INDIGENES en voie de disparition ». J'ai vu l'accumulation du mot comme un murmure collectif, catalysé par la répétition de l'image, un chuchotement qui oblige le spectateur à regarder plus loin que ce qu'il voit. L'image unique de la mère et la fille devient au fil de la construction un groupe. L'accumulation renvoie donc à tous les groupes et peuples du monde en voie de disparition, à ceux qui sont tous simplement ignorés du grand public car il n'y a aucune représentation visuelle d'eux.

### 3.3 Scénario

« Bien qu'elle soit un art éphémère, la performance laisse quand même des traces qui peuvent s'avérer passionnantes mais qui ne sauraient remplacer l'activité comme telle, conçue en fonction d'un public réuni à un moment particulier, exclusif dans le temps. » (Richard, A.-M. et Robertson, C. 1991)

J'ai reçu un grand nombre de commentaires par rapport à ma décision de déchirer les robes. On m'a demandé pourquoi. On m'a demandé si ça avait été horrible de faire déchirer mes robes. On m'a demandé si j'étais au courant que les danseuses allaient les déchirer. On m'a fait part de ce moment d'hésitation où les robes ont commencé à se déchirer, puis à l'acceptation progressive que l'intention était volontaire.

« Le désir de quelque chose de plus durable que les matériaux voués à la décomposition est, au sein de la civilisation occidentale une des sources de la supériorité supposée de la tête sur la main : le théoricien vaudrait mieux que l'artisan parce que les idées durent. » (Sennett, 2008, p.172) L'expérience entière a permis la matérialisation de l'idée, afin qu'elle puisse à son tour être perçue et réappropriée par les spectateurs témoins de la performance.

« Bien que les choses matérielles se décomposent, leur forme ou idée dure. » Platon, *La République*. C'est précisément le mantra de l'expérience des *Robes de Papier* que de laisser une trace telle qu'une conception mentale visuelle et idéologique chez le spectateur. « L'artisan, engagé dans un dialogue perpétuel avec les matériaux, ne souffre pas de cette rupture. » (Sennett, 2008, p.173) En réalité j'ai conçu les robes dans l'idée qu'elles allaient être déchirées. Dès le début, avant même de faire la première robe, je savais quel allait être leur destin. J'ai fait le parallèle entre leur vie et la vie humaine et de toute chose en général. Entre le processus que nous vivons au quotidien, en allant au travail, qui peut parfois ressembler à une aliénation qui n'a qu'une visée alimentaire et en la mission duquel on ne croit pas beaucoup. J'ai fait le lien avec le taylorisme et le mythe de Sisyphe, qui pousse sa pierre vers le sommet de la montagne et qui recommence sa tâche à l'infini. Je dois dire que la répétition du mouvement s'est inscrite dans mon corps comme un réflexe, particulièrement pour le pli des fleurs de lotus, qui compte pour environ 14h de pli pur. Pourtant, j'ai trouvé moins d'aliénation dans la construction d'une robe éphémère que dans mon travail actuel. Je pense que la différence se situe au niveau du processus. Du sens qu'on lui donne. Le sens que le projet Robe de papier avait pour moi, c'était de créer une expérience qui valait la peine d'être vécue. Je me positionne dans une optique apollinienne. La destruction des robes constituant un acte dionysiaque, je le vois comme un équilibre entre les deux. J'aime le beau, l'esthétisme, la poésie, la magie parfois. J'aime l'émotion, la grandeur d'âme, l'utopie que je puisse créer à ma simple et humble échelle quelques étincelles dans les yeux des gens. Arendt pose la question



de ce que l'on fait pour contribuer à la beauté du monde et au lien social. Si chacun cherche à laisser une trace de notre passage éphémère dans ce monde, toucher les gens serait mon pinceau. Certains cherchent à provoquer des réactions en utilisant la manière forte, des images trash, du sang, du sexe, du choc. Je ne me positionne pas dans cette méthode. Mon travail n'est pas qu'une parade de mode avec des jolies robes de papier. Il va plus loin, et tente de générer une réflexion plus profonde, qui ne s'arrête pas au visuel. Je n'ai pas toujours été sûre de ma décision de déchirer les robes. Je peux même dire que j'ai reçu de la pression pour les épargner. Les gens à qui j'ai expliqué le scénario trouvaient parfois mon choix extrême. On m'a proposé des alternatives pour faire comme si on déchirait les robes, pour les ôter sans les abîmer, tout en gardant une symbolique forte. Une amie chorégraphe m'a dit que pour la diffusion de mon spectacle il faudrait que les robes puissent être conservées... Mais la performance aurait alors perdu son caractère unique qui me tenait tant à cœur. À l'issue d'une discussion vigoureuse avec mon directeur, j'ai maintenu mon orientation. Après tout quel paradoxe que celui-ci, les pires horreurs sont filmées à la télévision... la destruction de robes de papier fait élever les voix ? Ce choix a également eu une portée particulière car le spectateur a vécu une expérience unique, liée au fait que les robes se sont déchirées sous ses yeux. L'expérience ne pouvait être prolongée ni reproduite, et c'est ce qui lui donne ce caractère exceptionnel. Je pense que les gens se sont rendu compte de cela lors de l'évènement, qu'il se passait quelque chose de spécial à cet instant précis. J'ai eu l'occasion de discuter avec certains d'entre eux. Certains ont compris qu'il y avait une idée d'éphémère, de non reproductible, de métaphore de la vie et du rapport aux objets, de l'objectification des humains et de la personnification des objets que connaît notre époque.

J'ai dû prendre d'autres décisions par rapport à l'aspect de mon évènement. J'ai engagé un coiffeur et une maquilleuse pour le soir de l'évènement, et j'ai eu une réunion avec chacun d'eux. Ils me demandaient ce que je voulais. Cela aussi fait partie des challenges du projet (et de la vie en général), savoir ce que je veux. Pour



me décider et ce pour CHAQUE détail (dont on n'imagine pas le nombre), j'ai creusé la question au niveau conceptuel et symbolique. Voici un exemple. Il a été question de standardiser les coiffures, on a brièvement envisagé des perruques, mais justement je me suis positionnée contre le trop accessoirisé. Ce n'était pas un show divertissement de Las Vegas, mais une tentative de faire réfléchir les gens. Trop de décor, trop d'accessoires trop de stimulation. Le trop n'est pas le suffisant justement, et le vide n'est pas rien. Le trop sert juste à masquer l'insuffisance de profondeur. « L'essentiel est invisible pour les yeux » (Saint-Exupéry, 1943). Je ne veux pas tomber dans la standardisation à outrance, mais simplement la symboliser pour la mettre en exergue. Tenter de mettre en place une dimension supplémentaire pour mettre en relief une intuition générale, mais qui est reléguée à un plan inférieur enfouie sous une manie collective de rester dans l'occupationnel. La mise à nu est quelque chose qui m'importe parce que c'est la seule véritable maison que l'on a de la naissance à la mort. Je me souviens que lorsqu'on mettait en terre un animal domestique, on l'enveloppait dans des grandes feuilles de bananier avant de l'enterrer dans le jardin. L'absence d'apparat n'est pas symbole de manque de dignité ou de respect, ou de considération, malgré ce que l'ensemble de l'industrie funéraire essaie de faire croire, pour faire croître le business. L'absence d'apparat et la mise à nu ne sont pas contraires à la pureté et la densité de l'essence même de l'émotion. On dit qu'on *brille par son absence*... L'essentiel est de trouver l'équilibre entre le trop et le trop peu. Ce qui m'effraie c'est la tendance effrénée pour parvenir à remplir le vide ou l'incertitude, comme si le vide était perte. On dit que parfois on doit *faire le vide*... Toute renaissance implique une déchirure, une acceptation de la vulnérabilité qui nous caractérise en tant qu'humains.

### 3.4 Passage de l'idée à la réalisation

#### 3.4.1 Charlotte

L'arrivée de Charlotte Hoffmann dans le projet a marqué un tournant dans l'histoire de *Robes de Papier*. En trois jours, le projet avait une créatrice de lumière, en cinq jours, on parlait de l'esthétique du rendu désiré, en sept jours j'avais son book et on établissait le plan de lumières. Charlotte est une personne d'une efficacité incroyable, équivalent à sa modestie. Elle trouve des solutions. Non seulement le projet est devenu réel dans ma tête à partir du moment où je l'ai partagé avec elle, car elle y a cru, peut-être plus que moi à ce moment, mais il a pris un envol technique car elle m'a trouvé des solutions pour les praticables, pour les danseuses (que je n'avais pas encore à ce moment), puis pour l'épopée des consoles lumineuses. Après avoir eu le sentiment d'être submergée par le nombre de choses à penser et à faire à temps, j'ai eu le sentiment d'avoir un bras droit auquel me fier. Cette collaboration a été vraiment stabilisante, autant au niveau mental que pragmatique. J'ai eu confiance les yeux fermés en elle, ce qui fait que je n'ai jamais éprouvé de stress négatif à partir du moment où nous avons commencé à travailler ensemble. Charlotte a été d'un support sans équivoque, et encore une fois, j'ai l'impression d'avoir tissé un lien de qualité avec une des actrices du projet.

#### 3.4.2 Les danseuses

J'ai envoyé la bouteille à la mer à deux reprises. La première fois j'ai eu la réponse de trois danseuses, dont deux que j'ai rencontré en personne, l'une d'entre elle a assisté à l'une des répétitions avant de me dire qu'elle était mal à l'aise avec le dernier tableau ( la « mise à nu » ) que je proposais dans le scénario. Elle était d'ailleurs supposée porter Ballet. Une autre des danseuses m'a demandé si j'avais eu un financement pour leur participation, ce à quoi je ne pouvais pas m'engager, vu qu'un

paiement appliqué à l'une devrait légitimement s'appliquer aux autres, et un tel budget même petit, multiplié par six était inenvisageable. Chaque fois que j'envoyais ma requête, je proposais une collaboration dans les deux sens, en proposant en échange de leur participation, mes services de photographe pour les projets personnels de celles qui voudraient travailler avec moi. La troisième a finalement révisé sa participation en la déclinant, à cause d'un trop grand nombre de projets en cours dans sa carrière à ce moment. Dans le but de conserver un esprit positif, je les ai remercié, et invitées à l'évènement, mais je n'ai pas eu le plaisir de les voir.

Lorsque j'ai commencé à envoyer des messages pour trouver les danseuses, on était déjà fin août, début septembre. Mes messages ont été relayés assez vite, mais c'est aussi parce que je commençais à désespérer, et j'ai fait quelque chose que je ne fais pas d'habitude : j'ai demandé de l'aide. J'ai parlé du projet à plusieurs personnes, qui parmi leur réseau ont relayé le message. Je crois que l'un des apprentissages que j'ai fait, c'est vraiment d'apprendre à demander et accepter de l'aide. Ce qui vient évidemment avec de la gratitude, et non un aveu de faiblesse.

### 3.4.3 Les répétitions

Au cours des répétitions, j'ai eu l'impression d'appliquer concrètement les notions de communication en groupe restreint que j'ai étudiées au baccalauréat en relations humaines. Je correspondais dans le cadre de mes réunions avec les danseuses à un style démocratique. Un type d'animation orientée vers les phénomènes humains et ainsi que vers les idées. Je passais d'un style à l'autre dépendamment du besoin que j'identifiais. J'insérais du feedback, je demandais à mes danseuses ce qu'elles pensaient du nombre de répétitions, j'allais chercher leur point de vue. A la première réunion, je me sentais un peu perdue d'être la responsable vers qui elles devaient se tourner, et sans trop l'étaler, je leur ai fait part de mes appréhensions. A un moment,

j'ai demandé individuellement à deux des danseuses ce dont elles avaient besoin de ma part, en tant que chorégraphe improvisée. Elles m'ont dit qu'elles avaient besoin d'être guidée vers ce que je voulais qu'elles prennent comme direction, que je leur parle. J'ai eu l'impression qu'il s'agissait plus d'apprivoisement collectif que de directives. Autrement dit qu'elles cherchaient plus le facteur humain que l'administration de directives. Je leur laissais aussi beaucoup de liberté de mouvement par rapport à la création de la chorégraphie. Nous avons d'ailleurs eu l'occasion d'en rediscuter après le spectacle, et c'est une des choses que Claudia et Gabrielle m'ont dit qu'elles avaient aimé de ma direction. J'avais un style d'animateur régulateur (Black et Mouton, 1980). J'ai utilisé des techniques d'intervention verbales, non-verbales et médiatisées (Boisvert, Cossette et Poisson, 2002). Je manifestais mon appréciation lorsque ce qu'elles faisaient me plaisait, et j'essayais d'être subtile si jamais il y avait une réorientation à envisager. Je pense que je me concentrais davantage sur les aspects positifs. J'encourageais mes danseuses à venir me voir, à me faire part de leurs besoins, je leur suggérais des points et je les félicitais pour les résultats. J'avais confiance en mon groupe. J'ai conscience d'avoir eu de la chance d'attirer des danseuses dont la plupart étaient des professionnelles. Cela est un facteur non négligeable par rapport au lâcher prise que j'ai pu avoir par rapport à la chorégraphie.

Le lâcher prise était un enjeu personnel pour moi. Le premier modèle de management que j'ai connu et qui m'a influencé est celui de ma mère. Je l'ai toujours connu qui tirait les ficelles de tout en même temps, avec un goût prononcé pour tendre vers la perfection. Ma mère a fait un burnout il y a quelques années. La perfection n'existe pas et vouloir à tout prix y accéder est épuisant. L'enjeu était donc d'apprendre à accepter de lâcher prise, pas totalement mais plus comme un dérapage contrôlé. J'ai laissé la chance à mon projet de pousser dans le sens qu'il voulait, avec des lignes directrices comme tuteurs, et des prises de décisions comme fixations aux tuteurs si besoin était.



A certains moments, quand les danseuses répétaient avec les robes pour en tester les limites, je voyais qu'elles poussaient trop loin pour la solidité des robes, et je me sentais un peu mal à l'aise de les brimer dans leurs mouvements, mais je devais quand même leur demander de les éprouver un peu moins, en attendant le grand jour, et que l'objectif était de danser en fonction des robes et non malgré elles. J'étais nerveuse pendant les répétitions, il y en a eu quatre en tout. Je courais souvent dans tous les sens, pour ajuster une bretelle, rajouter une bande, resserrer un velcro, recoller un lotus... et j'étais toute seule pour le faire. J'ai porté beaucoup de casquettes, celle de couturière, celle de chorégraphe, d'animatrice de groupe, parfois tout en même temps au cours des répétitions. J'espérais que les danseuses ne regretteraient pas leur investissement personnel dans mon projet. J'espérais que ma direction serait adéquate et j'étais assez anxieuse à ce propos. Je les remerciais systématiquement de leur participation à ce projet, en insistant sur le fait qu'elles rendaient le projet plus réel. C'est comme si j'avais embarqué une personne, puis une autre, puis six autres à l'intérieur de ma tête, et que leur présence et leur action donnaient plus de profondeur au projet. Je sentais dans leurs interventions qu'elles visualisaient le spectacle, et je voyais qu'elles mettaient en place des balises sonores pour avancer dans la chorégraphie.

Au cours de l'une des réunions, j'ai demandé à Charlotte, de venir parler un peu de son plan de lumières aux danseuses, pour coordonner les esprits, et créer de l'émulation au niveau chorégraphique. Elle a utilisé son ordinateur pour présenter une maquette visuelle de l'ambiance lumineuse. Nous n'avons jamais discuté du style de direction de son intervention, mais je sentais qu'elle me laissait lui faire de la place quand je le jugerais opportun. Nous étions assises au sol toutes ensemble en cercle, et Charlotte montrait aux filles ce qu'elle avait désigné. Une fois qu'elle a commencé à expliquer l'ambiance, l'objet (le plan visuel sur l'ordinateur) a généré une certaine émulation, de concert avec ses explications, et je pense que cela a aidé les filles à se projeter dans l'espace en couleurs. Les filles ont donc pu après intégrer la lumière

dans la chorégraphie, et la modifier en fonction. En un mot, le résultat de l'introduction des éléments qui venaient de la tête de Charlotte a été productif.

### 3.5 Adaptation des robes aux danseuses

#### 3.5.1 Mesures

##### 3.5.1.1 Ballet

Il y a eu très peu de modifications à faire sur Ballet. C'était une robe assez facile à porter, mobile et rapidement inspirante pour son hôtesse. J'ai dû rajouter deux ou trois bandes supplémentaires pour mieux fermer la forme sur la poitrine du bustier, afin de mettre Sophie plus à l'aise dans ses mouvements et éviter tout dépassement de corps hors de la robe. J'ai renforcé quelques endroits à l'intérieur du bustier pour éviter que l'humidité de la peau ne déchirer le papier répétition après répétition.

##### 3.5.1.2 Gatsby

J'ai renforcé Gatsby suite à ma rencontre avec Sandrine. Claudia était supposée porter Gatsby, mais j'ai préféré refaire carrément une robe sur mesure, compte tenu des petites mensurations de Claudia. Sandrine avait un petit buste également, j'ai donc décidé de renforcer avec des bandes horizontales la partie supérieure de Gatsby pour le plaquer contre sa morphologie. Le haut ne bougeait plus et ne risquait donc plus de se déchirer, et le renforcement créait comme un coussin supplémentaire qui s'adaptait mieux au corps de ma danseuse. Le challenge a été le changement de mobilité, parce que du coup, le tronc était moins fixe, et l'architecture en pointes de Gatsby demandait un ajustement de corps, le jeu avec le vêtement a dû être ajusté.



### 3.5.1.3 Lotus

Je n'avais pas calculé que Lotus serait mise à l'épreuve par qui en prendrait possession. Le pli du corps pliait le papier, et l'humidité légère du porter menaçaient de déchirer la bande supérieure et la bande inférieure. J'ai donc du apporter des renforcements internes au bustier après la première répétition. La retouche de la partie basse de Lotus m'a donné du fil à retordre. Après la première répétition, la structure interne était très affaiblie et certaines bandes avaient déjà commencé à se déchirer. Gabrielle perdait la robe. C'est pourquoi j'ai dû refaire la structure interne presque au complet, parce que la robe n'aurait pas supporté une répétition supplémentaire, et encore moins le spectacle. J'ai donc déchiré l'intégralité de la ceinture pour en refaire une nouvelle et y fixer les bandes verticales qui portaient les fleurs et j'ai doublé les bandes d'attache. Cette adaptation m'a pris des heures de manipulation pour réussir à créer quelque chose de solide tout en gardant la mobilité dont avait besoin ma danseuse. J'ai dû refaire un rang de fleurs de lotus de petite taille, pour les recoller sur la partie neuve et renforcée sous la ceinture, parce que la jupe s'est allongée dans le processus. Il a donc fallu que je taille un rang de fleurs au niveau des pieds pour retrouver à peu près la même longueur qu'auparavant. Le problème était que la robe retouchée, est devenue encore plus lourde qu'avant, et je craignais que les attaches à la ceinture ne tiennent pas pendant le show. J'ai donc décidé de tricher avec un lacet pour les besoins de la scène. C'est la seule robe pour laquelle j'ai dû introduire un élément différent du papier, mais c'était aussi le seul moyen de faire que la robe tienne le coup pendant l'évènement. Je dois dire qu'au cours de la performance, je ne respirais pas beaucoup pendant les dix premières minutes, malgré l'agrafage de dernière minute juste avant de monter sur scène. Mais le tout a tenu.

#### 3.5.1.4 Plume

Plume m'a donné du fil à retordre également car elle a été construite sur le mannequin mais l'adaptation à la mobilité a été un peu compliquée. Le mannequin était droit et fixe, mais Ariane était mobile, et tant mieux, mais cela faisait bouffer les lanières au-dessus de la ceinture empire et faisait glisser cette dernière un peu plus à chaque fois vers le bas. Ça n'allait pas du tout. J'ai fait plusieurs tests. J'ai essayé de coller l'ensemble sur une brassière en papier faite sur mesure sur Ariane, mais ça donnait trop de volume. J'ai donc fini par arracher la structure interne, garder uniquement les deux bandes qui contenaient toutes les plumes juxtaposées les unes à côté des autres, et les coller, une bande sur l'autre, ce qui a fixé la bande inférieure avec la bande supérieure. J'ai aussi rajouté deux bretelles pour que les épaules supportent mieux la structure de la ligne du bustier. L'ensemble bougeait moins. Ensuite, j'ai collé la ceinture sous le buste par-dessus les plumes, et au lieu de se retrouver avec une ceinture mobile, on en avait une qui était fixe. Les mouvements d'Ariane ont alors pu faire moins de plis sur le haut de la robe et elle ne glissait plus. Le bas de Plume était parfaitement ajusté à elle depuis le début, ce qui fait qu'elle a d'ailleurs commencé à répéter en tee-shirt, avec le bas de Plume.

#### 3.5.1.5 Dentelle

Dentelle n'a pas vraiment eu besoin d'être retouchée puisqu'elle constitue une retouche dans son intégralité. Elle a été faite sur mesure pour Christine, à qui j'avais fait essayer Ballet, mais je ne la sentais pas à l'aise dedans. Je savais comment la construire puisque j'avais les caractéristiques et les particularités de Christine en tête. J'ai simplement rajouté une ou deux bandes de gouttes dentelées, pour combler le vide créé par le mouvement de Christine quand elle a essayé de bouger avec la robe.

J'ai également ôté les bretelles croisées qui passaient par-dessus les épaules. Le reste n'a pas été modifié.

#### 3.5.1.6 Jimmy Nelson

Le cas de la robe de Claudia ressemble au précédent, parce que celle-ci aussi a été faite sur mesure et ajustée progressivement sur le modèle vivant lui-même. J'ai simplement allongé un peu la longueur à laquelle descendaient les losanges, et j'ai ajouté deux losanges de papier de chaque côté au niveau de la poitrine pour éviter tout dépassement. J'ai aussi fixé une bande qui faisait le tour du cou de la danseuse pour garder le poids de la robe vers le haut. Juste avant l'entrée en scène, j'ai dû agraffer le tour de cou qui avait tendance à se détacher.

#### 3.5.2 Esprit

Ce qui était amusant avec Ballet, c'est l'effet qu'elle avait sur les filles qui la portaient. Le porter de la robe sollicitait presque un mouvement spontané de la taille, qui donnait des allures de petite fille, ainsi que le sourire à celle qui la portait. Je suis en mesure de comparer car j'ai fait essayer cette robe à certaines de « mes petites mains », et elles avaient toutes une réaction similaire, ce qui me fait croire que l'esprit de la robe influençait l'état d'esprit de son hôtesse. Sophie Breton était la meilleure personne qui aurait pu porter Ballet. Sophie avait un background de danseuse classique, et quand elle m'est arrivée, j'ai pu voir l'un des projets auquel elle avait participé, Tsunami, par Trusted Waters. La manière dont elle se mouvait appelait presque Ballet à elle, et effectivement, lors de l'essayage de la robe, je n'ai eu presque aucune modification à faire. Sophie incarnait Ballet, comme si c'était un vêtement fait pour elle. Certaines danseuses ont développé une relation particulière

avec leur robe. J'ai demandé aux danseuses de me décrire leur relation avec leur robe. Voici ce qui en résulte.

Sophie, qui portait Ballet, m'a dit ceci : « Ma relation avec la robe. Je dois avouer qu'elle était moins présente dans les répétitions. Il y avait davantage un souci de préserver la robe. Cela dit, la première fois que j'ai enfilé *Ballet* je me suis tout de suite sentie dans mon élément et encore plus le soir de la performance ! C'est comme un mélange entre légèreté d'après-midi et ultra-chic de soirée ! Haha ! Le moment le plus déterminant pour moi a été quand on s'est mise à déchirer les robes. J'ai réellement vécu le moment d'inconfort et quand enfin j'ai été libérée de la robe, je redécouvrais mon corps à nouveau. Même, j'ai rarement senti mon corps de cette manière-là. C'est comme si je l'aimais vraiment tout à coup alors que je suis souvent en guerre avec lui vu mon métier ! La performance a vraiment donné vie à ces robes. Et les étapes par lesquelles nous avons dû passer pour en arriver à les déchirer ont permis de vivre les robes sous toutes leurs coutures. »

Sandrine qui portait Gatsby, m'a dit ceci : « Ma robe m'amenait à avoir un état de corps différent, à incarner une sorte de personnage. Elle était fragile, avec des franges légères et un tronc rigide. Elle m'amenait donc à bouger peu du tronc et de plutôt travailler avec les franges et avec les bras qui étaient dégagés. La légèreté des franges ont influencé mon état de corps qui se voulait délicat et léger. » J'ai vu Sandrine en répétition. Je crois que le moment où nous avons décidé de l'orientation années vingt qu'allait prendre la coiffure, avec Corentin notre coiffeur, a été important pour la vision globale de l'esprit de sa robe par Sandrine. Elle avait un *background* de gigue. Jusqu'alors, en répétition, elle faisait davantage de saut et de tours vifs. Mais le jour de l'évènement, j'ai découvert un tout autre porté de Gatsby, et je pense que sa coiffure, inspirée de la même période que le nom et le style de Gatsby, l'a fait rentrer dans l'esprit de la robe. Je me souviens qu'à la dernière répétition, le jour du test coiffure, Sandrine m'a demandé si elle pouvait continuer de répéter avec la robe, seule. Je pense que c'est à ce moment qu'elle a fait corps avec l'esprit de la robe. Ce

qui est arrivé, c'est qu'il y a eu plusieurs phases d'adaptation et surtout d'appropriation de la robe par Sandrine et inversement (avec les retouches). Je peux dire qu'il y a eu un travail plus ardu de recherche d'acclimatation et de développement relationnel entre les deux.

Christine, qui portait Dentelle, m'a dit ceci : « je dirais d'abord que la robe me rendait femme, sensuelle, en mettant mes formes en valeur, notamment avec le bustier et la dentelle... elle épousait parfaitement mes formes. Donc cette robe me mettait en valeur en tant que femme et je jouais/dansais avec cela lors des premiers tableaux: appropriation de la robe (robe qui me colle à la peau et qui fait partie intégrante de mon corps) et domination de la robe sur moi : je ressentais ce pouvoir qu'elle avait sur moi: image de la femme à moitié nue, aux belles formes et qui pose dans les médias. Mais en même temps je ressentais aussi cet inconfort du 3e tableau car ce n'est pas vraiment le genre de robe que je mettrais tous les jours... comme elle montrait beaucoup mes formes ça me mettait un peu mal à l'aise et puis forcément le papier journal aidait à donner cet effet irritant, dérangeant. Lorsque je la déchirais, je voyais ça comme une délivrance, une liberté qui m'envahissait peu à peu en déchirant une dentelle à la fois. » Dentelle avait été taillée sur mesure pour Christine, surtout au niveau de la structure du bustier. Cette partie a été créée pour qu'elle puisse se sentir à l'aise, sans craindre qu'un mouvement brusque ou étiré ne fasse dépasser sa poitrine de la robe.

Ariane, qui portait Plume, m'a dit ceci : « Ma rencontre avec la robe a été une découverte d'une autre texture sur mon corps, un poids aussi. C'était intéressant de voir les possibilités du médium, mais aussi les limitations par rapport à nos improvisations. Par ailleurs, je sentais que la robe était plus le sujet, ce qui me permettait de me sentir un peu hors des projecteurs, dans un confort, même si nous étions les performeuses de la danse. » Plume avait une découpe particulière, plus courte à l'avant et plus longue à l'arrière, et cette structure en amande empêchait une mobilité normale. Le point de vue d'Ariane apporte un éclairage nouveau sur l'impact



que la robe avait sur la danseuse, et dans ce cas les limitations physiques et le contact de la texture qui efface la danseuse au profit de la robe.

### 3.6 Passage de ma pratique plastique antérieure à l'organisation d'un évènement d'ampleur supérieure

Le fait de recevoir des courriels de personnes intéressées par mon projet me touchait beaucoup. Cela le rendait plus réel. J'étais surprise par la confiance et le crédit qu'on peut accorder à quelque chose qui sortait juste de ma tête. J'en étais honorée.

A un mois de l'évènement, j'étais la seule à avoir une vision globale intuitive de l'ensemble, c'était une vision encore floue. J'ai alterné entre l'état de désespoir (je ne vais jamais y arriver, il y a trop de trucs à faire !) et l'état d'euphorie (ça va vraiment arriver !!). A cette période, j'ai réalisé des photos qui mettaient mes robes en valeur et je me suis rendue compte à quel point c'est important pour la concrétisation d'un projet que d'avoir des images de qualité qui présentent des fragments du tout. A partir de ces fragments, j'étais capable, comme le reste des personnes impliquées de mettre un « visage » sur le « nom » de *Robes de Papier*, de matérialiser ce qui se trouvait dans ma tête. Les pièces du puzzle se retournaient et commençaient peu à peu à se mettre en place. J'avais les photos pour créer l'affiche, j'ai croqué l'affiche, Charlotte s'occupait de la lumière, la création de la musique avançait. Comme des pixels qui donnent la couleur dominante, puis en reculant on commence à apercevoir l'image globale.

La différence avec ma pratique antérieure, c'est l'énorme travail de communication pure, de feedback, de mise en relation des gens les uns avec les autres. Au niveau administratif notamment, il y a eu beaucoup d'investissement et d'échanges de courriels. La différence avec ma pratique antérieure, c'est un échange solide et constant pour faire connaître le projet aux personnes ressources, et leur communiquer



mes besoins. Le feedback est un des éléments d'ancrage du développement concret du projet.

J'ai été la seule responsable de mon projet. Cette une expérience qui donne foi en son propre potentiel d'action, et génère une prise en main et un pouvoir de direction que j'ai apprécié. Je me suis sentie fébrile, j'avais parfois l'impression de marcher sur le fil du rasoir, comme si l'échec et la réussite étaient équitablement envisageables. Comme si je devais avancer et conserver ma vitesse d'exécution pour ne pas tomber. Comme si j'effleurais l'espoir que ça fonctionne et que je réussirais à produire une œuvre de qualité.

### 3.7 Anecdote

J'ai appris que lors de leur ronde de sécurité, les gardiens « veillaient » (selon leurs propres mots) sur les robes. C'est touchant qu'un attachement puisse être éprouvé par tant de gens de *background* si différents. Finalement peu importe la profession, ou l'origine, c'est l'histoire (au sens *history*), qui crée une relation avec l'objet en construction. Les personnes qui ont eu accès à l'atelier régulièrement ont eu une petite intrigue à laquelle penser lorsqu'ils montaient les marches pour accéder à l'espace. Certains ont « vu » les robes se construire et évoluer de jour en jour....puis disparaître tout à coup.

Le chapitre III achève de constituer le témoignage qui donne de la profondeur à mon vécu, et fait part de beaucoup de mes enjeux personnels. Je fonctionne généralement à l'émotion, et exposer le détail de mon processus personnel a été assez intimidant puisque habituellement je garde une certaine opacité concernant mon ressenti. Pourtant, l'ouverture qui a été de mise tout au long de ce projet a marqué non pas un tournant, mais un moment important dans ma vie, chose à laquelle je ne m'attendais

pas en commençant ma maîtrise. Je ressors grandie de l'expérience globale, avec des pistes et d'autres projets fous, peut-être une ouverture sur des créations éphémères de robes de mariées en papier.

## CONCLUSION

L'objectif de l'œuvre était de créer une expérience unique, qui détournait l'utilisation habituelle de l'un des canaux de diffusion informationnelle. J'ai voulu créer un contexte expérimental où le défilé institutionnel est déconstruit et laisse place à une interprétation parmi les interprétations possibles, où, après avoir testé les avantages de l'expansion des canaux informationnels, on se libère de leur emprise oppressante en faisant peau neuve. J'ai voulu illustrer la connexion, la déconnexion et la reconnexion. L'œuvre aura été un challenge, avec des moments forts et des moments de stagnation. Il aura connu des périodes difficiles et des obstacles, humains, techniques ou administratifs, mais surtout des grands moments créatifs, pédagogiques, et relationnels. *Robes de papier* aura été une évasion et un guide en même temps. J'étais anxieuse que la fin de ce projet approche, j'avais peur de lâcher prise sur ce qui était devenu familier, les taches d'encre d'imprimerie sur mes mains, les brûlures du pistolet à colle sur mes doigts, les longues heures passées à l'atelier, seule, pas seule, les échanges avec mes « petites mains », celles qui (nombreuses et appliquées) m'ont aidé à froisser, plier, déchiqueter, découper. Les échanges que j'ai eus ont été de qualité. L'introspection aussi, ça aura été une autre manière de réussir à accepter d'être bien face à ma propre compagnie. J'avais peur de cette fin qui approchait et qui était proportionnelle à l'émerveillement de voir la finalité du projet. L'unicité de *Robes de papier*, son dénouement, sa « personnalité » et son essence originelle ne se reproduiront pas. C'était difficile de lâcher prise et de laisser partir ce projet, en accepter la fin. Mais c'est un exercice sain je crois. C'est le principe de l'éphémère. La condition à laquelle nous, humains, appartenons. C'est une métaphore de l'expérience de vie que nous partageons tous, peu importe notre origine. Sans fin,

pas de renouveau. Laissons la chance à la vie de nous surprendre par son originalité et ses épreuves, apprenons à construire avec ce qu'elle nous donne. Aussi éphémère que cela puisse être.

ANNEXE A

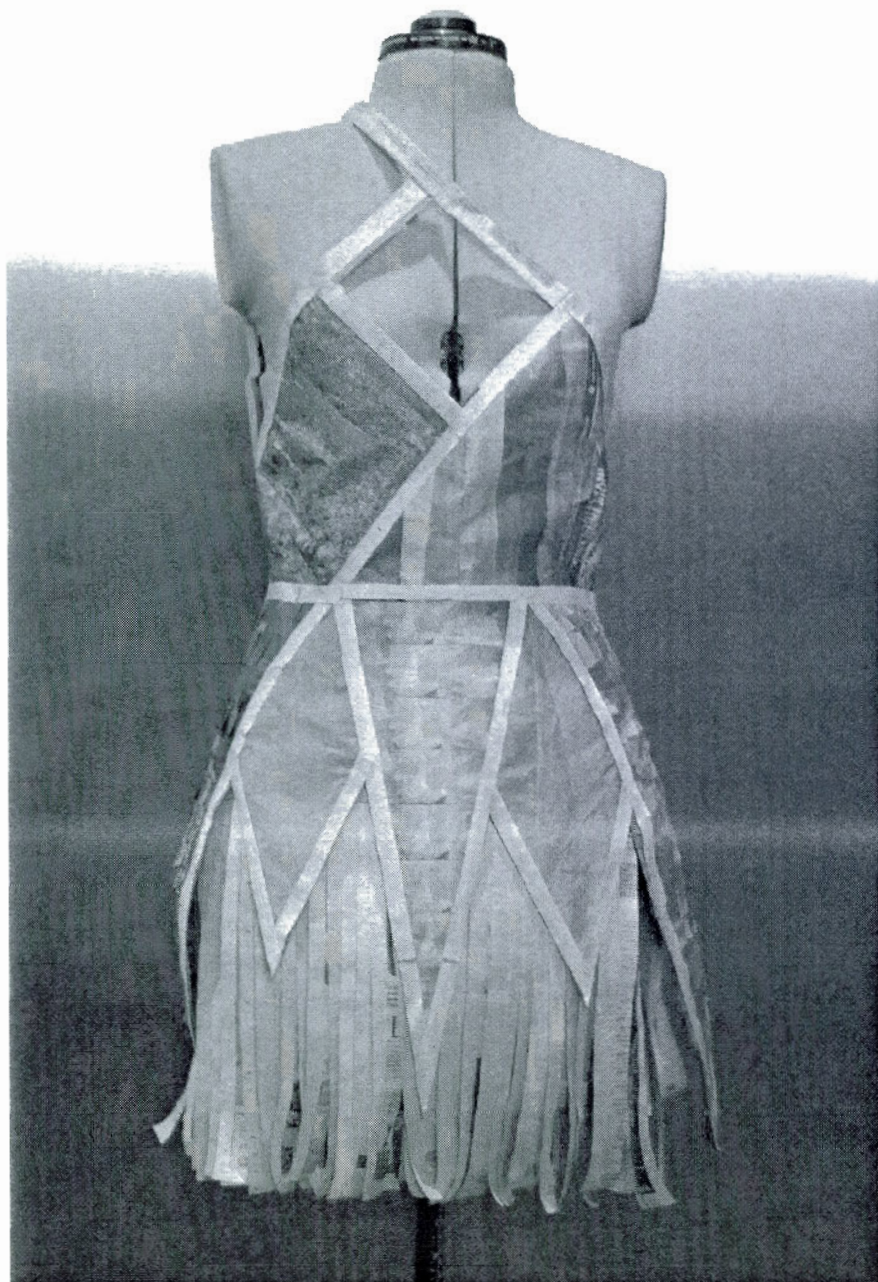
PHOTOGRAPHIE DE *BALLET*





ANNEXE B

PHOTOGRAPHIE DE *GATSBY*





ANNEXE C

PHOTOGRAPHIE DE *LOTUS*





ANNEXE D

PHOTOGRAPHIE DE *PLUME*





ANNEXE E

PHOTOGRAPHIE DE *DENTELLE*





ANNEXE F  
PHOTOGRAPHIE DE *JIMMY NELSON*





ANNEXE G

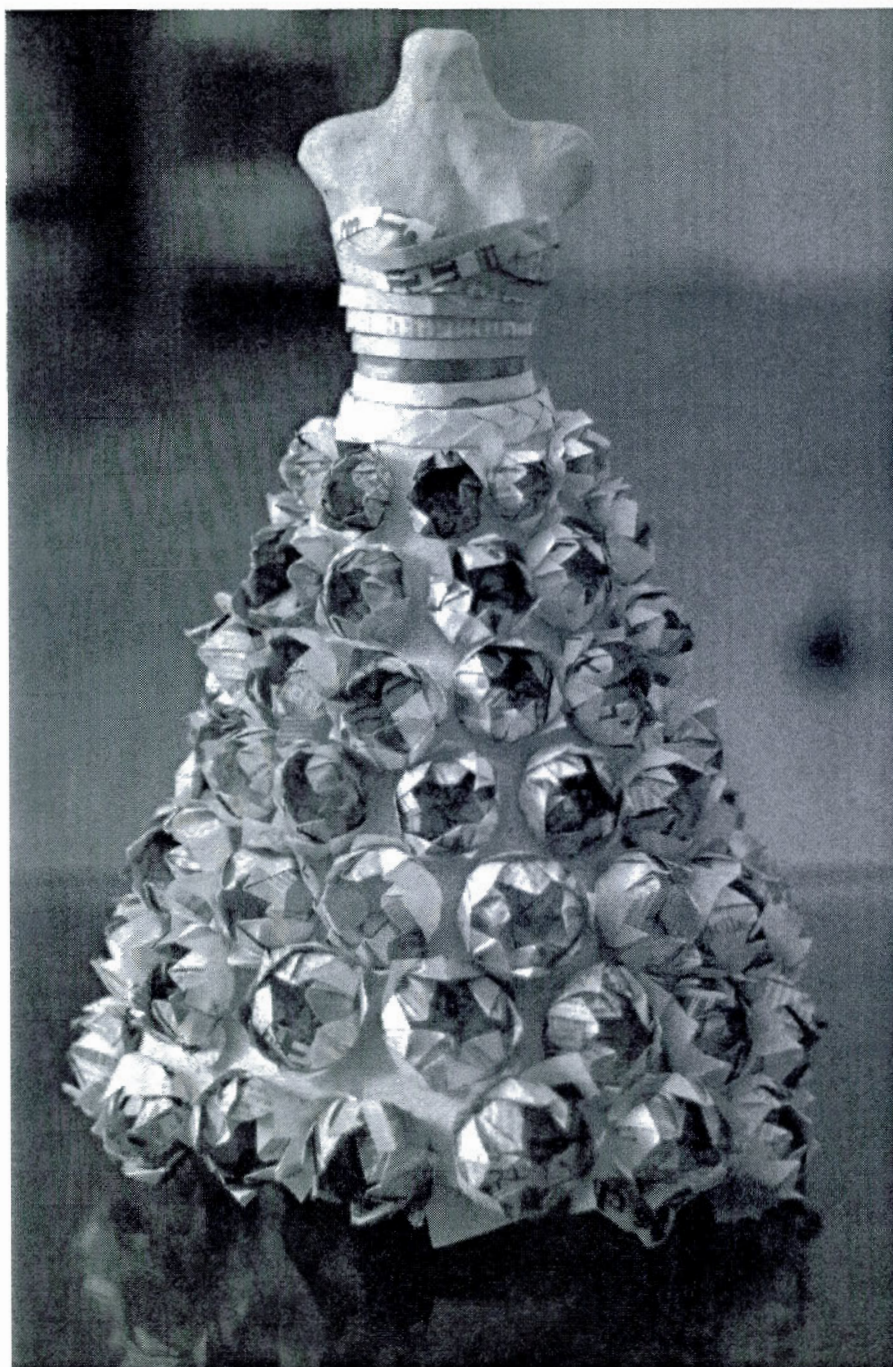
*PLUME*, 2013, EXPERIMENTATION MINIATURE





ANNEXE H

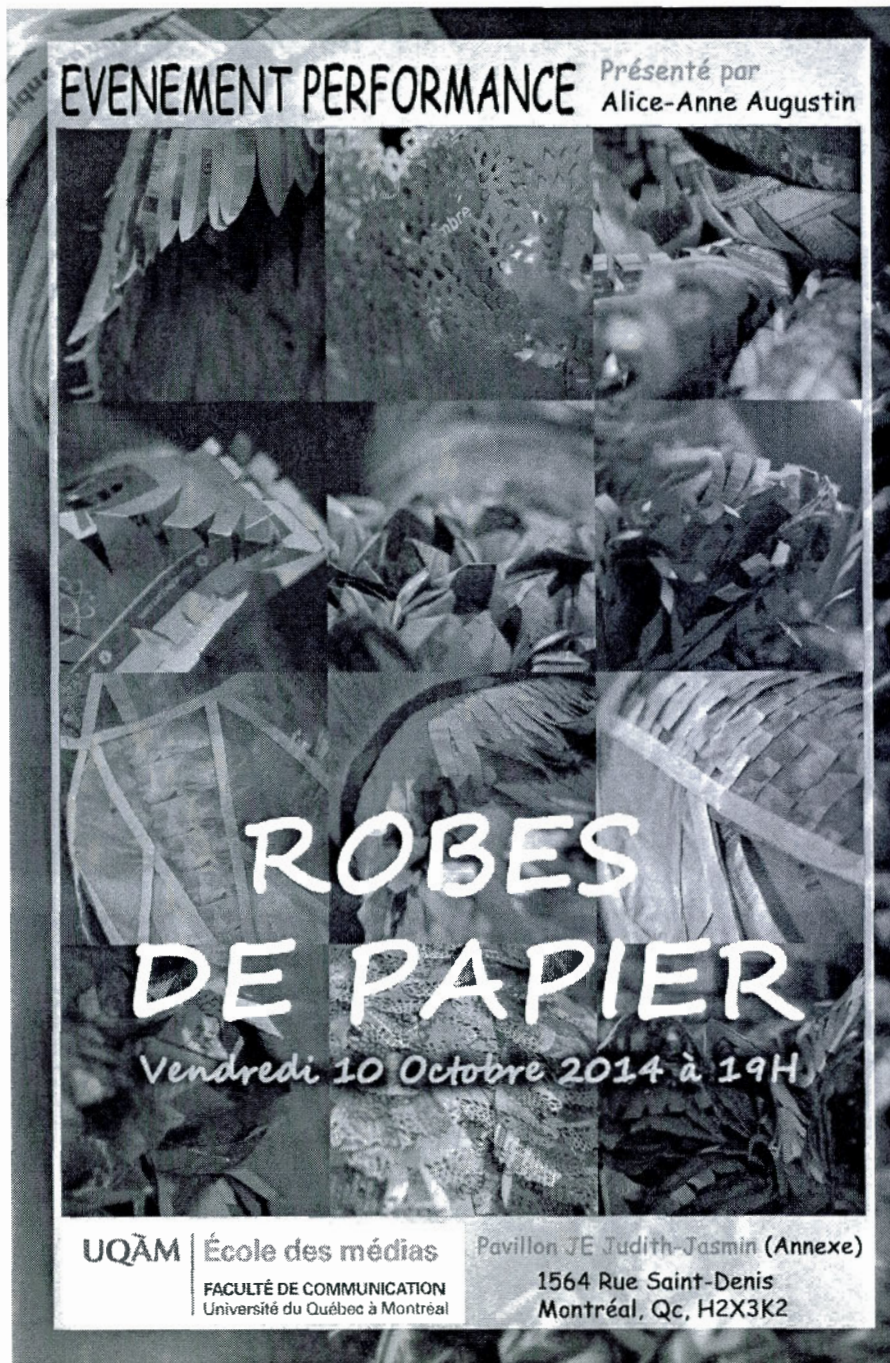
*LOTUS*, 2013, EXPERIMENTATION MINIATURE





ANNEXE I

AFFICHE DE L'ÉVÈNEMENT



## ANNEXE J

### CAPTATION VIDEO

Ce mémoire vient avec une captation vidéo de l'évènement performance qui a eu lieu le 10 Octobre, afin d'en conserver une trace visuelle. Le fichier vidéo est rendu sur DVD.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

## BIBLIOGRAPHIE

- Adam J.-M., 1989. *Le texte narratif*. Paris : Nathan
- Anzieu, D., 1985. *Le Moi-Peau*. Paris : Dunod
- Baudrillard, J., 1981. *Simulacres et simulations*. Paris : Galilée
- Baudrillard, J., 1970, *La société de consommation*. Paris : Gallimard
- Berthet, D., 2014. *Les mondes de Richard-Viktor Sainsily Cayol*, catalogue de présentation de l'exposition Rhizomes hybrides ou La poïétique d'un syncrétisme
- Boisvert, D., Cossette, C., Poisson, M., 2002. *Animateur compétent groupes efficace*. Québec : Presses Inter Universitaires
- Chagnon, J., 1988. *La destruction de quelques performances au Québec. Mémoire*. Montréal : UQAM
- Consoli, S., 2006. Médecine sciences, *Le Moi-Peau*, 22(2), 197-200.  
<http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/012392ar>
- Duchamp, M., 1913. *Roue de Bicyclette* ; 1917. *La Fontaine*
- Geoffroy, D. et Morin, J. (réal.), Salomé, J. (aut). 2010. *Oser communiquer en conscience*. DVD. Editions En Conscience. Français PAL 4/3. Durée: 1h30
- Golberg, R., 2001. *La performance du futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson Sarl
- Homère, 1998. *Odyssée*. France: Edimedias

- Lang, R. J., 1995 *The complete book of Origami*. New York: Dover publications Inc.
- Laplace, P.-S., 1840. *Essai philosophiques sur les probabilités*. Bachelier: Paris
- Maslow, A.H., 1943. *A theory of human motivation*. In *Psychological Review*, 50 (4), 430-437. Washington, DC: American Psychological Association.
- McLuhan, M., Fiore, Q., Agel, J., 1967. *The Medium is the Massage*. New York : Random House
- Molière, 1662. *L'école des femmes*; 1666. *Le médecin malgré lui* ; 1671. *Les fourberies de Scapin*
- Ouellet, P., 2005. *A force de voir. Histoire de regards*. Montréal : Noroît
- Ordine, N., 2014. *L'utilité de l'inutile : Manifeste*. Paris : Les Belles Lettres
- Richard, A.-M. et Robertson, C. 1991. *Performance au in Canada 1970-1990*. Québec : Interventions
- Sennett, R., 2010. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Paris : Albin Michel
- Shakespeare, W., Traduit par Le Tourneur, P. 1778. *Roméo et Juliette*. Paris : La veuve Duchesne
- Simmel, G., 1905. *Philosophie de la mode*. Allia. Traduit de l'allemand par Arthur Lochmann, 64p.
- Sterlarc, 1985. *Amplified Body, Laser Eyes & Third Hand*
- Consoli, S., 2006. Médecine sciences, *Le Moi-Peau*, 22(2), 197-200.  
<http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/012392ar>



Theval, G. 2011. *Poésies ready-made, XX-XXIe siècles*

Winnicott, D. W. 1975. *Jeu et réalité : l'espace potentiel*. Traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard

#### Sites références :

Abramovic, M., 2014. *Marina Abramovic Institute*. En ligne. <<http://www.mai-hudson.org> /> Consulté le 1<sup>er</sup> Janvier 2014.

Cupa, D., 2014. *Une topologie de la sensualité, le Moi-Peau*. En ligne. <<http://www.cairn.info/>> Consulté le 29 Avril 2014

Denevan, J., 2014. *Sand*. <<http://www.jimdenevan.com/>> En ligne. Consulté le 24 Avril 2014

Dion, M., 2103 *Myriam Dion*. <<http://www.myriamdion.com/>> En ligne. Consulté le 13 Mai 2013.

Dupuis, J.-M., 2013. *L'épuisement nerveux, mal du siècle*. <<http://www.santenatureinnovation.com/stress-au-travail-burn-out-sante-naturelle/>> En ligne. Santé nature innovation Consulté le 27 décembre 2014

Maison du développement durable, 2013. *Exposition: Dentelles de journaux*. En ligne. <http://www.maisondeveloppementdurable.org/actu/2013/exposition-dentelles-journaux/>> Consulté le 13 Mai 2013.

Maxitendance, 2013. *Robe ballerine en papier par Kelly Murray*. En ligne. <<http://www.maxitendance.com/2013/05/robe-ballerine-papier-kelly-murray-paper-art.html/>> Consulté le 10 Novembre 2013.

Menzel, P., 2005. *Peter Menzel, Hungry Planet: What the World Eats*. En ligne. <<http://www.menzelphoto.com/>> 2005. Consulté le 10 Novembre 2013.

Nakao, J., 2014. *Jum Nakao*. En ligne. <<http://www.jumnakao.com/>> Consulté le 1er Janvier 2014



Nelson, J., 2011. *Jimmy Nelson. Before they pass away*, En ligne. <<http://www.beforethey.com/>> Consulté le 10 Novembre 2013

Fondation Clément, 2014. *Rhizomes hybrides ou la poïétique d'un syncrétisme*, En ligne. <<http://fr.calameo.com/read/0032225596157467a8d5d/>> Richard-Viktor Sainsily Cayol. Consulté le 15 Avril 2014

Morisset, V., 2001. *Arte Povera*. En ligne. <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm/>> Consulté le 20 Avril 2014

Regroupement québécois de la Danse, 2014. *Sophie Breton*. En ligne. <[http://www.quebecdanse.org/agenda#!programmation=participant\\$breton-sophie/920/](http://www.quebecdanse.org/agenda#!programmation=participant$breton-sophie/920/)> Consulté le 29 Octobre 2014

Société Radio-Canada, 2004. *Une robe faite de viande*. En ligne. <[http://archives.radio-canada.ca/arts\\_culture/arts\\_visuels/clips/1427/](http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/1427/)>. Consulté le 03 Avril 2013

Soyez, F., 2012. *CNET, Que fait Google de vos données?* En ligne. <<http://www.cnetfrance.fr/news/que-fait-google-de-vos-donnees-39785417.htm/>> Consulté le 28 décembre 2014

Spier, S., 2013. *Robert LePage*. En ligne. <<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/robert-lepage-emc/>> Consulté le 20 Avril 2014